

ديوان

مساكنات الروح بين الوطن والمرأة والذات

● الشاعر يعقوب السبيعي طرق أبواباً شعرية أخرى حاملاً الضوء لساكنيها .

● الحديث عن المرأة ممل ان لم نستغله للحديث عن شجون أخرى .

● لابد لذاتية الشاعر من ان تطفح فوق ذهنه لتتحول إلى شعر ليس للآخرين .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

بقلم
فيصل السعد

تظل مسألة اختيار عدد من القصائد لتكون مجموعة جديدة ، صعبة لدى الشاعر . اذ اننا امام جمهور من القراء يكون سريع التذكر من اجل ان يقارن بين آخر ما صدر للشاعر وبين ديوانه الجديد .

والقناعة بهذه البديهة تضطر بعضهم إلى التأني من أجل ان يكتب القصيدة



ARCHIVE

الأفضل لتكون ضمن المجموعة الجديدة .
واظن ان ممارسة هذه البهجة هي التي ساهمت في تأخير العديد من الشعراء الذين لم يقدموا بعد مجموعاتهم الأولى الى المطبعة ، حيث انهم ، وبعد ان مرت عليهم فترات زمنية طويلة وقعوا في الحيرة المشجعة على تأخير خطوة الطبع .

ومن هؤلاء الشعراء الشاعر الدكتور عبد الله العتيبي ، والاستاذ احمد السقاف ، بل ونحن نجد بعضهم لا تتناسب اعمارهم الشعرية مع ما اصدروه من دواوين .

علي السبتي شاعر عاصر السياب ولكنه إلى الآن لم يقدم إلى المطبعة غير مجموعتين ، وكذلك هو خالد سعود الزيد ، والدكتور خليفة الوقيان . . . وآخرون . هؤلاء ادركوا ان الصعوبة ليست بالكم بل انها بالاختيار الذي يفضل ان يكون فيه ثمة جديد سواء في الشكل أو المضمون .

الشاعر يعقوب السبيعي « سقط إلى الأعلى » ليضع بين ايدينا مجموعة قصائد تحدث فيها « كثيرا » عن المرأة . ولا ضير في ان يكون صاحبنا « عذري » العشق حيث ان العذريين كانوا لا يكفون عن ترديد قصص حبيباتهم حتى لو انقلب العالم . ولكنه منح الآخرين في ديوانه الأول مساحات للتنفس حيث انه طرح فيه بعض القصائد الاجتماعية والسياسية .

العراق بلد السبيعي

في « مسافات الروح » الديوان الثاني ، سلك المسلك ذاته واكد بأنه ليس غارقا في بحر المرأة بشكل ينسبه ما يحيط بالأمة العربية من مأس وأهوال .

فقد انتزع ذاته من عشق المرأة ليتابع الحرب العراقية الايرانية ، وبعد ان لمست أنامله دماء ضحايا الحرب وصلت اذنيه اصوات القذائف وأدمعت عينيه مداخن الحرائق والانفجارات كتب « من هموم ابي محجن الثقفي » .

والثقفي هذا ظهر في زمن الشاعر حسان بن ثابت ، وهو من الشعراء الذين لم يحترفوا الشعر ولكن يقولونه في لحظات الحزن ، او الفرح ، او اية مناسبة تفجر فيهم قدرتهم الشعرية ليقولوا عنها شيئا .

واراد الثقفي أن يشارك في معركة القادسية فهو قد كان صورة للفارس الشجاع ولكنه لم يتأثر كل التأثير بروح الاسلام لذلك ونتيجة لبعض سلوكياته اللااسلامية فقد منعه سعد بن ابي وقاص من المشاركة في حرب القادسية ومنع المحارب من المشاركة في الحرب عقوبة ما بعدها عقوبة فقال بعد أن تركه الجميع :

وقد كنت ذا مال كثير واخوة فقد تركوني واحدا لا اخا ليا
يترجم الشاعر هذا الموقف بموقف العرب من قادسية العراق ويقول :

يا ليل ما انت الا قاطع رحمي فأين أين أنا من أخوتي النجب
هناك تعلي صروح المجد كوكبة تحمي مواتنا من الأرضين والحقب

تسير كالنار مثل النار مهدية لعابد النار اعواما من اللهب
بعزمه تهب السبع الشداد فما يعيد او يتدي اسطورة العجب
هذا الشعور العربي الصادق ، نجد فيه - رغم ايمان صاحبه بقوة الطلقة
العربية - الحزن الذي حاول ان يندس ليطي لغة القصيدة بطلاء معتم يختفي وراءه.
الأصرار على الاستمرار من أجل التراب :

فاض الفرات بماء الظهر مكتسحا اوضار نابحة في منزل خرب
يا صوت رستم هذا سعد مديدا فراسة يملأ الافواه بالترب
تمضي الحروب بما لا يستقيم به الا اعوجاج ويأتي النصر بالسبب

اما في قصيدة - صناعة المجد - فقد استطاع السبيعي ان يؤكد قوة مفردته
الشعرية التي يمكن أن تنسج من تكاثرها قصائد جيدة عن الحبيبة ، الانسان ،
الجياح ، الحروب ، العربي .

وهذا ما يسعى اليه الشاعر الحقيقي ، حيث أن مسألة تصنيف الشعراء تكاد لا
تحمل شرعية تسميتها ، بل إن قارئ اليوم يطالب حتى الشعراء بالكتابة في مجالات
اخرى ايمانا منه بأن الذي يجيد السيطرة على القلم بإمكانه ان يكتب به ما يريد .

« صناعة المجد » عن العراق ايضا ، ولكنها كتبت بنفس عراقي لا عربي حيث
ان الشاعر في قصيدته هذه استطاع ان يترجم ما يصرخ به ذهن الجندي العراقي وهو
في معركته مع عدوه :

أطمع نارك في غفلة لتسرق اجواءنا الماطره
ضلال به انت ما ينتهني غرامك بالصفقة الخاسره
ستبلغ نارك عبادها وترتد يا علج في الخافره
ويسحقك الوطء من مارد تدور على غيره الدائره
اذا ثار هاج الفرات به ودجلة وثابة هادره
عراقي من أمة فضلت على الناس بالمتن الغامر
الصدق في المعاناة يمنح الشاعر معاشة حقيقية للتراب الذي يحترق حتى لو كان

بعيداً عنه ، ولهذا استطاع السبيعي في حديثه عن العراق ان يكون عراقياً حقيقة .

ولا شك ان للشعر الوفي مفعولاً يقارب مفعول البندقية حيث ان الكلمة الصادقة تحز رأس العدو لتقطع أورده بشكل يصعب فيه إعادة تنظيمها ثانية ، ولهذا فإن أية حرب عربية تكون بحاجة إلى كل الاصوات العربية الصادقة التي يمكنها ان تدلي بدلو شعرها :

سبحرقت الا اذا صافحت	يمينك بغدادنا الظافره
عرين العروبة من غابر	ومبعث آمالنا الحاضره
اذا ما اشتهي المجد صناعه	فبغداد بالمشتهي زاخره
أحبك بغداد لا رغبة	ولا رهبة أنها الأصره

المرأة والاختيار

نعود الى صعوبة الاختيار التي طرحناها في بداية الموضوع لنقول انها تتضاعف عندما يكون الاختيار لقصائد تتحدث عن موضوع واحد سبق للشاعر ان تحدث في كل جوانبه .

هنا لا أقصد ان الحديث عن المرأة قد اشبعه السبيعي شعراً الا ان الصعوبة التي عنيتها هي ان ذكره المرأة في قصيدة يشترط المفردة الجديدة ، التناول الجديد ، زج المرأة في قضاياها العربية الكثيرة ، جعل المرأة رمزا للاخلاص ، والتفاني ، اذ ان

أكثر من وضع وبالتالي يمكن ان نتوقع الصعوبة في الاتيان بجديد وهو يكتب عن الموضوع ذاته :

هاك صدرى لا تخافى . من شحوبى وارتجافى
هاك صدري فهو أظمى لك من رمل الفيافى
انضجتنى لك نيران التمادي فى التجافى
واعتصاري لك ماء القلب كى أخفى جفافى
وذهولى وارتياعى ثم خوفى ان تخافى

لا ادري ما هو الجديد فى هذه الأبيات التى سبق لنا ان سمعنا الافضل منها من الشاعر نفسه .

فهي تحمل صورة سبق للشاعر ان تفى بها ولا جديد فيها باستثناء :

واعتصاري لك ماء القلب كى اخفى جفافى
فى هذا البيت كانت الصورة رائعة تضطرننا الى ان نتوقع الروعة ذاتها فى البيت
التالى . ولكن الثرية التى جاءت بعده ساهمت فى ابعاد اذهاننا عن روعة الصورة
الأولى حيث قال :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وذهولى وارتياعى ثم خوفى ان تخافى
هذه الثرية التى لا تخفى على احد بعد ان اكدتها « ثم » تشجعنا على مطالبة
الشاعر بالغاء هذه القصيدة من الديوان اذ ان الشاعر عودنا على قصائد أكثر روعة
ومتانة وهي تتحدث عن المرأة .

ثم لا أدري لماذا اختار الشاعر هذه القصيدة فاتحة للديوان ! علما بأن هناك
قصائد غزلية جيدة - ان كان يصبر على ان تكون الفاتحة غزلية - يمكنه ان يبدأ بها ديوانه
رغم انها لم تضاف جديدا الى قصائده الغزلية السابقة :

سيطرح فى كفها قلبه اذا هي مدت اليه يدا
ويسكب فى كأسها روحه لترشفها موعدا .. موعدا

فيرقى السماء كماداته ليفتح بابا بها موصدا
ويدخل قبتها ظافرا ويقطف من نجمها الأبعدا
ألا حبذا موعدا قد دنا ونادى .. فكان .. فكان الضياء صدو
أتأتى غدا ليتها .. ليتها وأصبح كل الزمان .. غدا
جاء الزمن الذي تكون فيه المرأة عاملا مساعدا في ابعاد الشاعر عن همومه ولكن
التغني بها دون ذكر دورها الذي أنساه أوجاع الامة التي تشجع على الانتحار ، يشكل
تكرارا لا ضرورة له .

نحن نعيش زمنا استبدل عشبنا بالسكاكين ، واذا اردنا ان نعد خطانا ، علينا
أن نحصى بقع الدم التي ملأت الاعشاب المقتولة بالجفاف .
نلجأ للمرأة عليها تنسينا ما خلفه طعن السكاكين .

قصائد اخرى

في لحظات شاعرية نجد الشاعر يستبدل اثوابه بأخرى ذاتية « جدا » مؤكدا ان
ما ارتداه بالأمس كان ايهاا للآخرين ولذاكرته من أجل ان تنسيه مايشن منه . وقد
يكتب الشاعر وهو في حالته الحقيقية قصيدة يحاول عبرها رسم صوت آخر غير صوته
وكأنه يحاول الاستمرار في ايهام ذاته والآخرين بأنه يكتب عن صوت آخر .
ارتدى السبيعي رداءه الحقيقي ليصرخ :

تسير وراءه غضبا له الانواء والجدر
ودمع غمامة هطلت ولم يشعر بها احد
تلوذ به الدروب كما يلوذ بأمه الولد
يسير وقلبه الظامي على كفيه يرتعد
يجب ولا يرى احدا يريه الحب او يعد
هذه هي الغربة الذاتية التي يعيشها الشعراء دون ان يستطيعوا مفاتحة الآخرين
بها ايماناً منهم بان هذه الغربة يمكن ان تكون شرطا يفرضه الشعر على صاحبه ومهما

حاول السبيعي التنصل من ذاتيه هذه القصيدة فانه لن يستطيع اقناع الشعراء - على الأقل - اذ ان الآخرين هم ايضا يمارسون الخلوة التي فرضت على الشاعر ان يجهر بما يكنه صدره :

ويهوى الصمت مجمرة على شفثيه تتقد
يظن بقدام مددا فيخلف ظنه المدد
فيصدر عن تظننه غريبا .. مثلما يرد
في هذه المجموعة أكثر من قصيدة تستحق ان تكون سببا مباشرا لاصدارها
حيث انها ترسم الوجه الآخر للسبيعي مثل : قلبان في الشعر ، مطاردة الأيام ،
مأساتنا ، وقصائد اخرى .

خاتمة

هل استطعت ان اوصل ما ترسب في عمقي نتيجة قراءتي لهذه المجموعة ؟ لا
ادري ولكن الذي ادره ان الشاعر يعقوب السبيعي استطاع ان يسرقني من حياتي
المتكررة لأعيش مع قصائده فترة حلوة .
السبيعي امتاز بأسلوبه المستقر الذي يزرع على شفاهنا تساؤلا بعد قراءتنا
للقصيدة الأولى يقول : ماذا في القصيدة الثانية ؟ والثالثة ؟ وهكذا .

هذه النغمة التشجيعية هي المؤكدة قدرة صاحبها على العطاء الأفضل وما على
الآخرين الا الانتظار ، وبخاصة ان المتبع لشعر السبيعي يمكنه التأكد من ان صاحبنا
دخل دروبا شعرية جديدة يمكنه استغلالها للانتاج الأجود المبدع .
لهذا فإن المتوقع من شاعرنا - مستقبلا - انه سيأتي بما لم يأت به من قبل من أجل
ان نسمعنا قصائد تختلف في ثمارها عما قرأنا .. ونحن ننتظر .



ضوء ما لوجبه أتنفسه

عبد الرحمن مجيد الربيعي

- ١ -

بكِ أفتتح عصر الحرير
فشلال عينيكِ كان متنفسي
وكل هجرة مارستها عيني
عادت لتسجل عندكِ الإقامة والمنول

- ٢ -

في غاباتي المأسورة بالعتمة والأوراق
تسهل قامة نبية
تلملم كل الشظايا
العناقيد
الأصوات
فينسدل عالم من العسل والنور

نص من كتاب « ملامح من الوجه المسافر » الذي سيصدر قريباً في بيروت - منشورات عالم الكتب .

يبرئ الأسرى
يفلت الأيدي المكبلة
يغني

- ٣ -

عرف كيف يشع
ارتباك المتوحد
لذا فان كل زحف أؤديه
سيكون طقساً مقدساً
أهبه لمملكة العشق
فيتخلى هوسي عن غروره المتحجر
ويكشف وجهه للحواة والماشين على أيديهم
للمنقلين على ظهورهم
للنادين
للمنسحين
للذين يأملون أيضاً
أين أكون أنا في هذا الخليط المدغم ؟
هل معجزة أن أكون أنا مداك ؟
أن أكون طريقك ؟
أن أكون ؟
هل نكبة ؟
معصية ؟
خطيئة أن لا أكون ؟
وأن تكوني أنت بدون أن أكون ؟
أن يرتكب العصاة المزيد من ولائم القهر ؟
من مذابح الكسل والانخراط البليد ؟

في لحظة فجائية
تقتل الومض
وتحيل شمس النهار الى كرة مثقوبة
الأرصفة الملطخة مكانها ؟

- ٤ -

يا امرأتى في هذه المسافة
بين العين والعين
بين الهمسة والهمسة
بين العيد والعيد
لقد أعلنتُ اقتراني
وسحبت من خاصرقي نصل الخوف
أبجدية الهجرة عليك أن تتعلميها
أنت وأنا وحقية
أنت وأنا وسفينة في البحر
أنت وأنا وطائرة في الريح
أنت وأنا ومدينة نتنفس هواءها لأول مرة
أنت وأنا وعينان تبتان في وحشة العالم
عينان تعلنان أنها العلامة
العهد
الميثاق
عينان لنا
مصباحان
نجمتان
طريقنا البينا
نلتئم

نتعانق
نحيا
فيندحر الموت

- ٥ -

اللحظة أزلتُ
ألوح بيدي
تفتحين نافذتكِ
ثم ننطلق

- ٦ -

وأد المسافات عرفناه
أقرب من هذه الهجرات الغامضة
فأحيلها وصلاً وتلاحماً وعناقاً
فاقتربي
لأتحسس نبضك المتناغم
وأخلطه بنبضي
ليستكمل الكورس تناغمه
ويبدأ العازف .

- ٧ -

عيناك الإشارة
إنهما الخجل الجميل
ليل مقمر
صناجة تنبس بخبيئها
فينسحب الضجر من العروق
ثم تمارس قهره

فيتوقف كل نرف مرشح للبقاء
نفلت من الغبن والأندحار
نحو بقايا الغبار
ملاح الوعورة والاختلاط
فتكف الالهات الذابلة عن التردد
وتحل عيناك
لا دفناً
لا قمرين
بل صحوة في طوفان الساعات الضاج
فأغمرك
وأستشق رائحة الثلج
نصاعة القمم

- ٨ -

شيلدي معي جسر الأستمرار
فأنا قادم اليك بهجراتي وأتوائي
أدور حولك ثم أقتررب
أطرد عن هذا الغصب الساخن وحشية النار
وأرتدي قميصاً من ورد وعطر
حتى أكون بين يديك غرسة
وتكوني بين يدي فرحة
ونكون أمام الأعين عرساً وملكا وسماً

- ٩ -

هنا أنت
هنا أنا

آتيك ؟
أم تأتيني ؟
يا قريبة بسمتها قدحة من قلبي
تبدد السواد
وها نحن في المرأة .

- ١٠ -

حلق أيها الحلم السديمي
تسامق
فنحن نجيا باكتمال
نعيش عشقنا



المقتبس

في اللغة والنحو والأدب

أحلمت
العشرون

خالد
سعود
الزبيد



١٧٧ - من لسان العرب :

قال ابن منظور رحمه الله : تقول : لَقَيْتُهُ عاماً أَوَّلَ ، وإذا لم تجعله صفة صرفته ، تقول : لَقَيْتُهُ عاماً أَوَّلًا . وقولهم ما رأيت له أَوَّلًا ولا آخِرًا أي قديماً ولا حديثاً ؛ وتقول : ما رأيتُهُ مُدَّ عامٍ أَوَّلَ ومُدَّ عامٍ أَوَّلَ ، فَمَنْ رفع الأَوَّلَ جعله صفةً لعامٍ كأنه قال أَوَّلَ من عامين ، وَمَنْ نصبه جعله كالظرف كأنه قال مَدَّ عامٍ قبل عامين ، وإذا قلت ابْدَأْ بهذا أَوَّلَ ضَمَمْتَهُ على الغاية كقولك : افْعَلْهُ قَبْلُ ، وإن أظهرت

المحذوف نصبت قلت : ابدأ به أوّل فعلك ، كما تقول قبل فعلك ؛ وتقول : ما رأيته مُذْ أُمس ، فإن لم تره يوماً قبل أُمس قلت : ما رأيته مُذْ أوّل من أُمس فان لم تره مُذْ يومين قبل أُمس قلت : ما رأيته مُذْ أوّل من أُمس ، ولم تُجاوز ذلك . قال ابن سيده : ولقيته عاماً أوّل جرى مجرى الاسم فجاء بغير ألف ولام . وحكى ابن الأعرابي : لقيته عام أوّل بإضافة العام إلى الأوّل ؛ ومنه قول أبي العارم الكلّابي يذكر بنته وامرأته : فأبكل لهم بكيلة فأكلوا ورمّوا بأنفسهم فكأنما ماتوا عام أوّل . وحكى اللحياني : أتيّنتك عام أوّل والعام أوّل ومضى عام أوّل على إضافة الشيء إلى نفسه . والعام أوّل وعام أوّل مصروف ، وعام أوّل وهو من إضافة الشيء إلى نفسه أيضاً . وحكى سيبويه : ما لقيته مُذْ عام أوّل ، نصبه على الظرف ، أراد مُذْ عام وقع أوّل ، وقوله :

يَا لَيْتَهَا كَانَتْ لِأَهْلِي إِبْلَا ،
أَوْ هُزِلَتْ فِي جَذْبِ عَامٍ أَوَّلَا

يكون على الوصف وعلى الظرف كما قال تعالى : وَالرُّكْبُ اسْفَلَ مِنْكُمْ . قال سيبويه : وإذا قلت عام أوّل فإنما جاز هذا الكلام لأنك تعلم أنك تعني العام الذي يليه عامك ، كما أنك إذا قلت أوّل من أُمس وبعد غد فإنما تعني به الذي يليه أُمس والذي يليه غد . التهذيب : يقال رأيته عاماً أوّل لأن أوّل على بناء أفعل ، قال الليث : وَمَنْ نَوَّنَ حمله على النكرة ، وَمَنْ لَمْ يَنْوَّنْ فهو بابه . ابن السكيت : لقيته أوّل ذي يَدَيْنِ أي ساعة عَدَوْتُ ، وَاَعْمَلْ كَذَا أوّل ذات يَدَيْنِ أي أوّل كل شيء تعمله . وقال ابن دريد : أوّل فَوَعَلَ ، قال : وكان في الأصل وَوَّل ، فقلبت الواو الأولى همزة وأدغمت إحدى الواوين في الأخرى فقل أوّل . أبو زيد : لقيته عام أوّل ويوم أوّل ، جَرَّ آخره ؛ قال : وهو كقولك أتيت مسجد الجامع من إضافة الشيء إلى نعتيه . أبو زيد : يقال جاء في أوّلِيّة الناس إذا جاء في أولهم . التهذيب : قال المبرد في كتاب المقتضب : أوّل يكون على ضربين : يكون اسماً ، ويكون نعتاً موصولاً به من كذا ، فأما كونه نعتاً فقولك : هذا رجل أوّل منك ، وجاءني زيد أوّل من مجيئك ، وجئتك أوّل من أُمس ، وأما كونه اسماً

فقولك : ما تركت أولاً ولا آخرأ كما تقول ما تركت له قديماً ولا حديثاً ، وعلى أيّ الوجهين سميت به رجلاً انصرف في النكرة ، لأنه في باب الأسماء بمنزلة أفكل ، وفي باب النعوت بمنزلة أحمر .

١٧٨ - القضاء في العصر الفاطمي :

نقل النص التالي من كتاب (طبقات القراء) للإمام الحافظ ابن الجزري رحمه الله المتوفى عام ٨٣٣ هـ . ويبدو من هذا النص أن القاضي في الدولة الفاطمية يجب عليه أن يقضي على المذاهب الإسلامية جميعها . قال رحمه الله في ترجمة (ابن الحطية) :

هو احمد بن عبد الله بن احمد بن هشام بن الحطية الشيخ. أبو العباس اللخمي الفاسي ثم المصري امام صالح عارف ضابط ، عين لقضاء مصر سنة ثلاث وثلاثين وخمسائة أيام العبيدين فاشتراط عليهم ألا يقضي بمذهب الشيعة فلم يمكنه فما قبل منهم القضاء وعلم زوجته وابنته الخط فكان يكتب معهما جميعا في الكتاب الواحد فلا يفرق أحدين خطوطهم .

١٧٩ - المسائل التي انفرد بها شيخ الإسلام ابن تيمية :

هذه مسائل انفرد بها شيخ الإسلام (ابن تيمية) عن الأئمة الأربعة . وكان لها سند من مذاهبهم ومن السنة النبوية ومن آراء الفقهاء الذين سبقوه . جمعها وألف بينها وطواها بمذهبه المحيط وأفتى بها . ونحن نقلها من المجلد الثالث من مجموعة فتاويه المطبوعة في مصر سنة ١٣٢٨ هـ بتحقيق الشيخ (فرج الله زكي الكردي الأزهري) رحمه الله . ومن أراد مزيدا من الضوء حول هذه المسائل فيطالع كتاب (أبو زهرة) عن الإمام (ابن تيمية) رحم الله الرجلين وهذه هي المسائل :

القول بقصر الصلاة تقصر الصلاة في كل ما يسمى سفرأ بطويلا كان أو قصيراً كما هو مذهب الظاهرية وقول بعض الصحابة والقول بأن الكبر لا تستبرأ وإن كانت

كبيرة كما هو قول ابن عمر واختاره البخاري صاحب الصحيح . والقول بأن سجود التلاوة لا يشترط لها وضوء كما يشترط للصلاة وهو مذهب ابن عمر واختاره البخاري أيضاً . والقول بأن من أكل في شهر رمضان معتقداً أنه ليل فبان نهاراً لا قضاء عليه كما هو الصحيح عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه وإليه ذهب بعض التابعين وبعض الفقهاء . والقول بأن المتمتع يكفيه سعي واحد بين الصفا والمروة كما في حق القارن والمفرد وهو قول ابن عباس رضي الله عنهما ورواية عن الإمام أحمد بن حنبل رواها عنه ابنه عبد الله وكثير من أصحاب الإمام أحمد لا يعرفونها . والقول بجواز المسابقة بلا محلل وإن أخرج المتسابقان . والقول باستبراء المختلعة بحيضة وكذلك الموطوءة بشبهة والمطلقة آخر ثلاث تطليقات . والقول باباحة وطأ الوثنيات بملك اليمين . والقول بجواز عقد الرداء في الاحرام وجواز طواف الحائض ولا شيء عليها إذا لم يمكنها أن تطوف طاهراً . والقول بجواز بيع الأصل بالعصير كالزيتون بالزيت والسمسم بالشيرج . والقول بجواز الوضوء بكل ما يسمى ماء مطلقاً كان أو مقيداً . والقول بجواز بيع ما يتخذ من الفضة للتخلي وغيره كالخاتم ونحوه بالفضة متفاضلاً وجعل الزيادة في الثمن في مقابلة الصنعة . والقول بأن المائع لا ينجس بوقوع النجاسة فيه إلا أن يتغير قليلاً كان أو كثيراً . والقول بجواز التيمم لمن خاف فوات العيد أو الجمعة باستعماله الماء . والقول بجواز التيمم في مواضع معروفة والجمع بين الصلاتين في أماكن مشهورة . وغير ذلك من الأحكام المعروفة من أقواله وكان يميل أخيراً إلى القول بتوريث المسلم من الكافر الذمي وله في ذلك مصنف وبحث طويل . ومن أقواله المعروفة المشهورة التي جرى بسبب الافتاء بها محن وقلاقل قوله بالتكفير في الحلف بالطلاق وإن الطلاق الثلاث لا يقع إلا واحدة وإن الطلاق المحرم لا يقع . وله في ذلك مصنفات ومؤلفات منها قاعدة كبيرة سماها تحقيق الفرقان بين التطلق والايمان ، نحو أربعين كراسة وقاعدة سماها الفرق المبين بين الطلاق واليمين ، بقدر نصف ذلك . وقاعدة في أن جميع أيمان المسلمين مكفرة ، مجلد لطيف ، وقاعدة في تقرير أن الحلف بالطلاق من الأيمان حقيقة وقاعدة ، سماها التفصيل بين التكفير والتحليل . وقاعدة سماها

اللمعة . وغير ذلك من القواعد والأجوبة في ذلك لا تنحصر ولا تنضب . وقد وُلد شيخ الإسلام (ابن تيمية) سنة ٦٦١ هـ الموافق ١٢٦٣ م وتوفاه الله عام ٧٢٨ هـ الموافق ١٣٢٨ م .

١٨٠ - المطلقة بالثلاث في لفظ واحد عند ابن عربي :

قال (ابن عربي) رحمه الله في الجزء الرابع من فتوحاته :

سألت رسول الله صلى الله عليه وسلم في الرؤيا عن المطلقة بالثلاث في لفظ واحد وهو أن يقول لها أنت طالق ثلاثا فقال لي ﷺ هي ثلاث كما قال لا تحل له حتى تنكح زوجا غيره فكنْتُ أقول له يا رسول الله فان قوما من أهل العلم يجعلون ذلك طلقة واحدة . فقال ﷺ : هؤلاءك حكموا بما وصل إليهم وأصابوا ففهمت من هذا تقرير حكم كل مجتهد وأن كل مجتهد مصيب فكنْتُ أقول له يا رسول الله فما أريد في هذه المسألة الا ما تحكم به أنت اذا استفتيت وما لو وقع منك ما كنت تصنع فقال هي ثلاث كما قال لا تحل له حتى تنكح زوجا غيره فأريت شخصا قد قام من آخر الناس ورفع صوته وقال بسوء أدب يخاطب رسول الله ﷺ يقول له يا هذا بهذا اللفظ لا نحكمك بامضاء الثلاث ولا بتصويبك حكم أولئك الذين ردوها الى واحدة فاحمر وجه رسول الله ﷺ غضبا على ذلك المتكلم ورفع صوته يصيح هي ثلاث كما قال لا تحل له حتى تنكح زوجا غيره تستحلون الفروج فما زال ﷺ يصيح بهذه الكلمات حتى أسمع من كان في الطواف من الناس وذلك المتكلم يذوب ويضمحل حتى ما بقي منه على الأرض شيء فكنْتُ أسأل عنه من هو هذا الذي أغضب رسول الله ﷺ فيقال لي هو أبلّيس لعنه الله واستيقظت . وكُنْتُ أراه ﷺ في تلك السنة في النوم أيضا فكنْتُ أقول له يا رسول الله ان الله يقول في كتابه العزيز والمطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة قروء . والقرء عند العرب من الأضداد يطلقونه ويريدون به الحيض ويطلقونه ويريدون به الطهر وأنت أعرف بما أنزل الله عليك فما أراد الله به هنا الحيض أو الطهر . فكان ﷺ يقول لي في الجواب عن ذلك إذا فرغ قُرُؤها فأفرغوا عليها الماء وكلوا مما رزقكم الله يَكُنِي فكنْتُ أقول يا رسول الله : فإذا هو

الحيض فيقول لي اذا فرغ قرؤها فأفرغوا عليها الماء وكلوا مما رزقكم الله فكننت أقول له فإذا هو الحيض يارسول الله فيقول لي إذا فرغ قرؤها فأفرغوا عليها الماء وكلوا مما رزقكم الله ثلاث مرّات واستيقظت . ولد (ابن عربي) رحمه الله في سنة ٥٦٠ هـ الموافق ١١٦٥ م وتوفاه الله سنة ٦٣٨ هـ الموافق ١٢٤٠ م .

١٨١ - يقولون من هذا وقد عرفوني :

قال جميل بن معمر :

فلو أرسلت يوماً بُثينة تبتغي
لأعطيته ما جاء يبغي رسولها
سليبي مالي يابئين فإنما
فما لك لما خبر الناس أنني
فأبلى عُذراً أو أجيء بشاهد
فليت رجلاً فيك قد نذروا دمي
إذا ما رأوني طالعا من ثنية
يميني ولو عزت علي يميني
وقلت لها بعد اليمين سليبي
يبيّن عند المال كل ضنين
أسأت بظهر الغيب لم تسليبي
من الناس عدل أنهم ظلموني
وهموا بقتلي يابئين لقوني
يقولون من هذا وقد عرفوني

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

١٨٢ - من حقوق المرأة في الإسلام :

قال (ابن حزم) رحمه الله في الجزء العاشر من (المحلى) : عليه أن يقوم لها بمن يأتيها بالطعام والماء مهياً ممكناً للأكل غدوة وعشية ، وبمن يكفيها جميع العمل من الكنس والفرش ؛ وعليه أن يأتيها بكسوتها كذلك ، لأن هذه صفة الرزق والكسوة .

١٨٣ - من أخلاق المعري :

قال (البطليوسي) في (سقط الزند) : كان المعري متديناً كثير الصيام والصدقة ، تُسمع له بالليل هَيمة لا تفهم ، وكان لا يقرع أحد عليه الباب حتى

تَطْلُعُ الشَّمْسُ ، فَإِذَا سَمِعَ قَرَعَ الْبَابَ عَلِمَ أَنَّ الشَّمْسَ قَدْ طَلَعَتْ ، فَقَطَعَ تِلْكَ الْهَيْمَةَ ، وَأَذَنَ فِي الدَّخُولِ عَلَيْهِ ، وَكَانَ لَا يَرَى أَكْلَ اللَّحْمِ وَلَا شُرْبَ الْمُسْكِرِ وَلَا النِّكَاحَ ، وَكَانَ ذَا عِفَّةٍ وَنَزَاهَةٍ نَفْسٍ .

١٨٤ - من معاني الأخوة :

العرب تستعمل الأخوة بمعنى المُجَانَسَةِ والمُشَابَهَةِ ، فيقولون : هذا الثوب أخو هذا الثوب ، وهذا الدرهم أخو هذا الدرهم . وقال المفسرون في قوله تعالى : ﴿ يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكَ امْرَأَ سَوْءٍ ﴾ إِنَّ معناه : يا شبيهة هارون . وهارون ، رجل كان موصوفاً بالعِفَّةِ والصَّلاحِ ، ولم يكن لمريم أخ يقال له هارون . وعلى هذا المعنى قالت قريش للنبي ﷺ : « هذا أخو أبي كَبْشَةَ » ولم يكن أخاً له من النَّسَبِ ، وإنما كان رجلاً من العرب عبدَ الشَّعْرى العبور في الجاهلية ، وخالف العرب في عبادة الأصنام ، فلما ظهر النبي ﷺ وآله وسلم وخالفهم في عبادة الأوثان ، قالوا : هذا أخو أبي كَبْشَةَ ، أي شبيهه في الخلاف ..

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.com>

١٨٥ - من الأمثال العامة :

يقولون في أمثالهم العربية القديمة : إِذَا قَدُمَتِ الْمَرْزِيَّةُ ، قُبِحَتِ التَّعْزِيَّةُ . ويقولون : التَّعْزِيَّةُ بَعْدَ ثَلَاثِ تَجْدِيدٍ لِلْمُصِيبَةِ . وتقول العامة عندنا في الكويت : يامعزي بعد عام يا منهيض العبرات . ويروى : يا مهيج . والمعنى واحد .

١٨٦ - الموت والنوم :

قال (ابن عربي) في الفتوحات : إِذَا أَرَدْتَ النَّوْمَ فَاتَّوَأَنَّ تَلْقَى رَبَّكَ ، وَلِتَحَبَّ النَّوْمُ لِكَوْنِ لِقَاءِ رَبِّكَ فِيهِ كَمَا تَحَبُّ الْمَوْتَ فَإِنَّ فِيهِ لِقَاءَ رَبِّكَ . فإنه من أحب لقاء الله أحب الله لقاءه ، ومن كره لقاء الله كره الله لقاءه . ﴿ وَاللَّهُ يَتَوَفَّى الْأَنْفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا فَيُمْسِكُ الَّتِي قَضَىٰ عَلَيْهَا الْمَوْتَ وَيُرْسِلُ

الأخرى إلى أجل مسمى ﴿ فالنوم موت أصغر والذي يُنْتَقَلُ اليه بعد الموت هو الذي يُنْتَقَلُ اليه في النوم ، الحضرَة واحدة وهي البرزخ والصورة واحدة . واليقظة مثل البعث يوم القيامة وإنما جعل الله النوم في الدنيا لأهلها وما نرى فيه من الرؤيا وجعل بعده اليقظة ، كل ذلك ضَرْبٌ مثالٍ للموت وما يُشَاهَدُ فيه للرؤيا والبعث لليقظة . فالقيام من المضاجع كالبعث من القبور سواء .

١٨٧ - يرثي يده :

قال (أبو علي القالي) في كتابه (الأمالي) :

وأشَدُّنا أبو عبد الله نَفْطَوِيَه وأبو الحسن الأخفش وأبو بكر بن دريد - والألفاظ مختلطة - لعبد الله بن سَبْرَةَ الْحَرَشِيِّ^(١) ، وكانت قُطِعَتْ يَدُهُ في بعض غزواته الروم ، فقال يرثيها :

وَيْلٌ أَمْ جَارِ غَدَاةَ الرَّوْعِ قَبَارِقَتِي أَهْوَنَ عَلَيَّ بِهِ إِذْ بَانَ فَاِنْقَطَعَا
يُمْنِي يَدِيْ غَدَتْ مِنْي مَفَارِقَةٌ لَمْ أَسْتَطِعْ يَوْمَ خُلُطَاسٍ لَهَا تَبَعًا
وَمَا ضَنْنْتُ عَلَيْهَا أَنْ أَصَاحِبَهَا لَقَدْ حَرَصْتُ عَلَى أَنْ نَسْتَرِيحَ مَعَا
وَقَائِلٌ غَابَ عَنِ شَأْنِي وَقَائِلَةٌ هَلَا اجْتَنَبْتَ عَدُوَّ اللَّهِ إِذْ صُرَعَا
وَكَيْفَ أَرْكَبُهُ يَسْعَى بِمُنْصُلِهِ نَحْوِي وَأَعْجَزَ عَنْهُ بَعْدَ مَا وَقَعَا
مَا كَانَ ذَلِكَ يَوْمَ الرَّوْعِ مِنْ خُلُقِي وَلَوْ تَقَارَبَ مِنْي الْمَوْتُ فَاكْتَنَعَا^(٢)
وَيْلُ أُمِّهِ فَارَسَا أَجَلْتُ عَشِيرَتَهُ حَامِي وَقَدْ ضَيَّعُوا الْأَحْصَابَ فَارْتَجَعَا
يَمْشِي إِلَى مُسْتَمِيتٍ مِثْلِهِ بَطْلٌ حَتَّى إِذَا أَمَكْنَا سَيَفِيهِمَا امْتَصَعَا^(٣)
كُلُّ يَنْوٍ بِمَاضِي الْحَدِّ ذِي شُطْبٍ^(٤) جَلَّى الصَيَاقِلُ عَنْ ذَرِّيَةِ^(٥) الطَّبَعَا^(٦)
حَاسِبَتُهُ^(٧) الْمَوْتَ حَتَّى اشْتَفَّ آخِرَهُ فَمَا اسْتَكَانَ لِمَا لَا قِيَّ وَلَا جَزَعَا
كَأَنَّ لِمَتَهُ هَذَابُ^(٨) مُخْمَلَةٍ^(٩) أَحْمُ أَزْرَقُ لَمْ يَمْشُطَ^(١٠) وَقَدْ صَلَعَا
فَلِإِنْ يَكُنْ أَطْرَبُونَ^(١١) الرُّومَ قَطَعَهَا فَقَدْ تَرَكْتُ بِهَا أَوْصَالَه قَطَعَا^(١٢)

قال الزبيدي رحمه الله في تاج العروس : العُسْرُ ، بالضَّمِّ وبضَمَّتَيْنِ هو الضِّيقُ والشَّدَّةُ والصُّعُوبَةُ . قال الله تعالى : ﴿ سَيَجْعَلُ اللَّهُ بَعْدَ عُسْرٍ يُسْرًا ﴾ وقال : ﴿ فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ﴾ رُوِيَ عن ابن مسعود رضي الله عنه أَنَّهُ قَرَأَ ذَلِكَ ، وقال : « لَنْ يَغْلِبَ عُسْرُ يُسْرَيْنِ » وسُئِلَ أَبُو الْعَبَّاسِ عن تفسير قول ابن مسعود ومُرَادِهِ من هذا القول : فقال : قال الفراء : الْعَرَبُ إِذَا ذَكَرَتْ نَكْرَةً ثُمَّ أَعَادَتْهَا بِنَكْرَةٍ مِثْلَهَا صَارَتَا اثْنَتَيْنِ ، وَإِذَا أَعَادَتْهَا بِمَعْرِفَةٍ فَهِيَ هِيَ ، تقول من ذلك : إِذَا كَسَبْتَ دِرْهَمًا فَأَنْفَقَ دِرْهَمًا ، فَالْثَّانِي غَيْرُ الْأَوَّلِ ، وَإِذَا أَعَدَّتَهُ بِالْأَلْفِ وَاللَّامِ فَهِيَ هِيَ ، تقول من ذلك : إِذَا كَسَبْتَ دِرْهَمًا فَأَنْفَقَ الدَّرْهَمَ ، فَالْثَّانِي هُوَ الْأَوَّلُ . قال أبو العباس : فهذا معنى قول ابن مسعود ، لأنَّ اللَّهَ تَعَالَى لَمَّا ذَكَرَ الْعُسْرَ ثُمَّ أَعَادَهُ بِالْأَلْفِ وَاللَّامِ عَلِمَ أَنَّهُ هُوَ ، وَلَمَّا ذَكَرَ يُسْرًا ثُمَّ أَعَادَهُ بِلا أَلْفٍ وَلَامٍ عَلِمَ أَنَّ الثَّانِيَّ غَيْرُ الْأَوَّلِ ، فَصَارَ الْعُسْرُ الثَّانِي الْعُسْرَ الْأَوَّلَ ، وَصَارَ يُسْرُ ثَانٍ غَيْرَ يُسْرٍ بَدَأَ بِذِكْرِهِ . وفي حديث عُمَرَ أَنَّهُ كَتَبَ إِلَى أَبِي عُبَيْدَةَ وَهُوَ مُحْصُورٌ : « مَهْمَا نَزَلَ بِأَمْرِي شَدِيدَةً يَجْعَلِ اللَّهُ بَعْدَهَا فَرَجًا ، فَإِنَّهُ لَنْ يَغْلِبَ عُسْرُ يُسْرَيْنِ » وقيل : لو دَخَلَ الْعُسْرُ جُحْرًا لَدَخَلَ الْيُسْرُ عَلَيْهِ .

الهوامش :

- (١) الحرشي بالحاء المهملة منسوب إلى حرش موضع باليمن كما في شرح الحماسة وكتاب المعارف لابن قتيبة . وفي الطبعة الأولى : « الجرشى » بالجيم المعجمة وهو تحريف .
- (٢) اكتنعا : دنا .
- (٣) امتصعا : بعدا .
- (٤) الشطب : طرائق السيف في متنه .
- (٥) ذرى السيف : تلالؤه وإشراقه .
- (٦) الطبعا : الوسخ الشديد من الصدأ .
- (٧) حاسيته : ساقيته .
- (٨) الهداب : الخيوط التي تبقى في طرف الثوب من عرضيه .

- (٩) المخملة : نسيج له خمل ، أي وبر .
- (١٠) في نسخة : « لم يمسط » وهو تصحيف .
- (١١) كذا في الطبعة الأولى وعيون الأخبار المطبوع بدار الكتب المصرية ج ٢ ص ١٩٣ ، وورد في الكامل لابن الأثير وفي تاريخ الطبري في الكلام على فتح بيت المقدس « أرطبون » وجاء في شرح القاموس نقلا عن شرح الأماشي : « أرطبون » : الطريق ، وقال ابن سيده : هو الرئيس من الروم .
- (١٢) نقلنا الهوامش السابقة من الطبعة الثالثة باشراف محمد جواد الأصمعي .



الانتظار أدباً

قصبة: السيد الهبيان



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(١)

في المدينة التي لم نرحل عنها بعد .. استمر في البحث عن وجهها بلا ملل .. أنتظر أن ألتقيه في لحظة ما - قد تكون - تقطع أسي الليل الطويل الذي نعيشه .. وترسم على شفاهنا ابتسامة فرح غاب عنا .. فتخفف من حدة الحزن المتجمد في داخلنا .. و .. ربما استطعنا أن نعيش لحظات الحلم النادر في حياتنا على أيقاع موجة قلقه تعودناها في زمننا الرديء

يا رفيقة الغربة ..

طال انتظاري لك ..

ومازال يتطاول دوغما نهاية ..
ماذا لو تقطعيه ولو مرة واحدة ..
أشتاق إليك ..
وأترقب لحظة دفء تجمعنا معا ..
نعيشها كأى اثنين تألفت روجيهما ..
وننسى - فيها احساس الغربة
التي نعيشها ..

كالعادة يبقى ندائي سجيناً في داخلي .. يتردد صده - أحيانا - فيما
حولي .. لكن لا يجب .. وتظل الوجوه التي ألتقيها غريبة عني .. حتى تلك التي
أعرف أصحابها .

رغم ذلك أمشي في شوارع المدينة .. أترقب مفاجأة تزرع وجهها أمام
عيني .. فأعيش الصدفة التي أنتظرها من زمن .. لكني أرى انتظاري يطول دوغما
نهاية .. فأتحسر في داخلي على ما ضاع منا في زمن اليأس .

ARCHIVE

(٢) <http://Archive.a.Sakhrat.com>

في البدء كانت نظرة - كالعادة - هي التي جمعت بيننا .. لكن من منا رأى
الأخر أولاً .. لا أحد يذكر .. ذابت الحقيقة في تلك اللحظة البكر التي اكتشفنا
فيها وجودنا معا .. ذات صباح خريفي شهد بداية ما عشناه - معا - من احساس
أنسانا الغربة التي كنا نعيشها .

كان ذلك الصباح بالنسبة لي مثل كل الأصبحة التي سبقتة .. أستقبل فيه
يوماً من أيامي التي عشتها بلا معنى .. وأنا أغرق في بحر هموم لاقاع له .. وكانت
نفسي تكاد تكون خالية من نسيمات الحب .. فلم يكن بها - حينئذ - غير بقايا حب
قديم ترسبت في أعماقها .. وتمر أحيانا بذهني كأية ذكرى عابرة .. لذلك لم أكن

لكنني فوجئت بأن وقفات الفرح - تلك - تزيد واحدة أكبر من كل -
الوقفات - التي سبقتها .. عندما بدا لي أن الالتقاء بصاحبة الوجه الذي ارتحت
للنظر إليه .. من الممكن أن يتكرر .. وكلما أردت .. دون أية صدفة
أنتظرها .. بعد أن باتت المرة الأولى التي التقيتها فيها لا تعد من المرات العابرة ..
ورغم اهتمامي برؤيتها قدر استطاعتي .. فقد كنت أشعر بالأسى .. لأنها كانت
تبدو غارقة وسط بحر الحزن الذي تأبى أن تنتشل نفسها منه

يا زهرة الصّبار ..

ماذا لو استقبلت الصباح بابتسامة أمل ؟ !

ماذا لو تخلّيت مرة عن الحزن الذي

تعيشه ؟

ماذا لو تخلّيت عن جبل الهموم الذي

تحمليه ؟ !

كأنك لم تعرفي أبدا معنى الفرح .

تظل الحسرة من حينيك وراءها حزن مر .

ماذا لو حاولت مرة أن تعيشي - بصدق -

لحظة فرح ؟ ..

فقد تعرفين معنى السعادة ..

ويتغير لك وجه العالم .

لكن همسي يبقى سجيناً في داخلي .. وتظل هي غارقة وسط همومها

وحزنها .. وما ألبث أن أسخر من نفسي لدعوتي لها - هي - لتحاول ما فشلت أنا
فيه .

(٤)

كان الغد - بالنسبة لي - مجهول المعالم .. يتراءى لي آتيا وسط ضباب

كثيف .. والتكهّنات بما يحمل - لي - ليس بينها ما يسر .. فيأكل الأسى نفسي ..

وأشعر بالتمزق - أكثر - في داخلي . . .

- لن يتركوا منا أحدا .

- هذا ما يبدو لي أيضا .

- لكن ليت الأمر يقتصر علينا فقط .

- ماذا تقصد ؟

- إنهم يأخذون النساء أيضا .

- النساء ؟ !

- لقد عرفت هذا .

- كيف ؟

- أية امرأة تكون ثمة علاقة تربطها بمن يأخذونه . . زوجة أو بنتا أو أختا أو أما أو حبيبة .

- وما يدعوهم إلى ذلك ؟

- أن يصلوا إلى ما يريدون من اعترافات حتى ولو كانت تخالف الحقيقة .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakila.net>

- لكن هذه المحاولات ذئبية .

- أنسيت أن الخسة من طبعهم

- وما العمل الآن ؟

- لا أدري .

- لكن . . .

- قد يصبنا الدور في أية لحظة .

(٥)

لم يغب عنها حرصي على رؤيتها . . والسعي لأكون قريبا منها كلما تيسر لي ذلك . . للحظات قصيرة - كانت تتكرر تلتقي نظراتنا . . وتنقطع - تلك اللحظات - عندما يشرع أي منا بالنظر نحو الآخر . . كأن ثمة اتفاق بيننا على ذلك . . لكن اتفاقنا - الذي لم نعلنه - صنع المعجزة التي تمنيتها لها . . فقد بدت

ابتناسمة - مترددة - على شفيتها . . حاولت أن تخنقها حتى لا تفصح تخليها عن تمسكها بما يبدو على وجهها . . لكنها فشلت ولم يكن ثمة مفر - أمامها - غير أن تحيد بوجهها إلى ناحية أخرى . . وكان ذلك نهاية لحالة اللامبالاة التي كنا نتصنعها .

فقد صارت اللحظة الخاطفة تطول شيئاً فشيئاً . . والابتسامة المترددة تنجح إلى الاستقرار . . . ثم أخذنا كثيراً ما نتواجه . . عن قصد - قد يكون منا - تكشف من خلاله عن اهتمام كل منا بالآخر . . وما لبث الحزن الغارقة فيه يتلاشى عن وجهها - للحظات - ثم يعود . . ثم بدا ما يوحى إلى أنها فسرت ذلك الاهتمام - مني - بأنه وليد رغبة في استمالتها نحوي . . أملاً في علاقة ما - بيننا - قد تكون . . . ورغم أن ذلك وجد في نفسها استحساناً . . لم تبد ما يكشف عن رغبتها في استمرار ما بدأناه أو الرجوع عنه .

كانت كأية امرأة تفسر نظرة الرجل إليها كما تشاء . . فقد خدعتها ابتسامتي التي تبدو على شفتي دون أن تدري أنها بلا معنى . . فالخطر الجاثم فوق الصدر لم يترك في نفسي مكاناً لآمال . . وقتل - لدي - الرغبة في كل الأشياء . . . لكن رغم الاحساس بالاحباط . . فقد كنت أترقب مرور الساعات . . لأدأها من جديد .

لم يكن ثمة مفر من انتظار الخطر الذي يتهددنا . . كان يبدو دائماً على وشك الوقوع . . فكنا نترقبه في أية لحظة يحل علينا . . لأن الشواهد - على الخطر - كانت تشير أن لا نجاة منه . . وكأن اعتراضنا على استمرار البقاء في قاع الهاوية جريمة لا تغتفر . . والاعلان عن رغبتنا في الخلاص من أسر القهر يعني - بالنسبة لنا - النفي من الوجود .

كان زائر الليل يقتحم البيوت - هو ورجاله - بلا استئذان . . يعيشون بها ما شاءوا . . ثم يصحبون معهم من يريدون . . فلم يكن ثمة عمل لهم غير تأكيد الخوف في النفوس . . وفرض القهر بقانون مصنوع . . . جعل انتهاك آدمية الانسان من الممارسات الطبيعية . . والسجن داخل الغرف الضيقة لفترة تطول دونما نهاية محددة . . من الأشياء المنتظرة لمن يذهبون بهم إلى الأماكن المجهولة . . .

— ماذا فعل ؟

— لاشيء .

— لماذا أخذوه اذن ؟ !

— وشى به رئيسه في العمل لأنه عارضه في أمر من الأمور .

— هكذا ببساطة ؟ !

— السلطة الصغيرة تستمد قوتها من التي فوقها .

أشعر بالأسى للرجولة المجروحة داخل الزنازين الضيقة . . وأكنتم في داخلي

— أكثر - الثورة المكبوتة . . التي ترفض شريعة الغاب . . ومن يحتمون بسلطتها . .

(٦)

الشارع القصير الذي انفردت بها فيه أكثر من مرة . . يحتويني بأسفلي . . تمر

عيناى على الرضيف الذي كاتب تسير فوقه . . لكنه يبدو خاليا منها . . رغم ذلك

تترأى - لي - مثلما كانت تبدو في مشيتها البطيئة . . . تنتظر أن ألحق بها وأكسر

حاجز الصمت الذي بيننا .

لكنني لم أكن أجرو على فعل ما كانت تنتظره . . قد يكون ذلك سببا في

تعرضها لأشياء يستحيل - عليها - أن تخطر بفرها . . كأن يكفي - فقط - أن

تلحظها العيون الراصدة كي تسقط وسط دوامة لا منقذ لها منها . . وتجد أنها يتحتم

عليها الاجابة على تساؤلات لا تعرف عنها شيئا . . لذا حاولت رغم وهن ما كان

بيننا حينئذ أن أجعلها في مأمن من أية مضايقات قد تتعرض لها .

أما هي . . فكأية امرأة - جميلة - استكثرت على نفسها أن يكون ثمة رجل

يرفضها . . بينما تواجه دوما بنظرات الرجال التي تشتهيها . . لم تعر همومها وحزنها

الغارقة فيه اهتماما . . وفكرت - فقط - كيف تضيف رجلا إلى - الرجال -

الآخرين الذين يشتهونها . . ثم كالعادة ثرثرت - من خلال ياسها - مع زميلة لها عما

يحدث بيننا . . . كانت نظراتهما - وهي معها - توحى أنني موضوع الهمس

بينهما . . . ثم كانت مفاجأة - ذات مرة - عندما تسرب إلى سمعي بعض ما كانتا

تهمسان به :-

- دعيه لي .

- لماذا ؟

- أنت زوجة .

- لا يهم .

دوغما وعي - مني - واجهتها بدهشة .. قطعت همسها مع زميلتها .. ثم حاولت أن تخفي ابتسامة بدت على شفثيها وهي تحيد بنظراتها عني .

لم يكن معرفة كونها زوجة بالشيء الجديد .. فقد لاحظت ذلك منذ بداية التقائنا من وجود خاتم الزواج في يدها اليسرى .. لكن الجديد كان ما بدا منها .. وكيف أنها استحالّت من امرأة ساكنة تشغلها همومها .. إلى امرأة تفكر - بجدية - في ممارسة طبيعتها كأثى .. وتضع نفسها في موقف منافسة مع فتاة أقل منها جمالا .. ثم يتطور الأمر بينهما على أن تثبت - هي - أنها غير عاجزة عن ارغام أي رجل على الاستسلام لها والهيام بها مهما تمادى في رفضه لها .. ثم تفعل به - بعد ذلك - ما تشاء .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(٧)

على الرصيف المقابل - من ذات الشارع القصير - كان ثمة موقف مع أخرى .. لم يكن قد مضى عليه غير فترة قصيرة قبل الالتقاء بها .. لم يكن ثمة اختلاف بينهما في الوضع أو الظروف .. لكن تقاربنا بدأ منذ التقائي بها - كزميلة - بين زملاء آخرين .. لاحظت بينهم أن ثمة زميل لاشيء يدعوه إلى أن يكون معنا .. يحاول أن يفرض نفسه صديقا - علي - رغم عدم رغبتني في ذلك .. كان يريد لصداقته أن تمضي لأقصى الحدود بين الأصدقاء .. حدثني عن بعض الأصدقاء الذين أعرفهم وزعم أنه التقى بهم .. ثم أخذ يحاول زيارة بيتي .. ولم ييأس رغم التهرب منه

لاحظت التقارب بيننا - أنا والأخرى - الذي لم يتعد حدود الزمالة . . لكنه
قام بتفسيره كما تهواه نفسه وأخذ يضعنا نصب عينيه دون أن ندري . . حتى
فوجئت به يحدثنا عنها في يوم غابت - هي - فيه :

- لم تأت زميلتك ؟

- لا .

- ألم تسأل عنها ؟

- أبدا .

- تغيبت أسبوعا عن الحضور .

- لاشك أن سببا ما منعها عن المجيء .

- إنها مريضة .

- كيف عرفت ؟

- أقول ربما .

تواجهت بنظراته الميتة . . غباؤه الشديد أكد لي ما كان يخالجي نحوه من
شكوك تولدت في نفسي منذ أن لاحظت - عليه - الاهتمام بمصادقي . . فحاولت
أن أشده إلى الحديث أكثر : <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- كنت أنتظر أن تأتي اليوم .

- يجب أن تسأل عنها .

- كيف ؟

- بالتلفون .

- سأحاول . . .

ثم أبديت عدم اهتمامي بالاتصال بها . . لكنه استمر :

- أتذكر رقم تلفونها ؟

الشيء الوحيد - كما أتذكر - الذي لم يستطع أن يعرفه رغم محاولاته معها . .

أيضا أنا لم أخبره به .. فتساءلت عما إذا كان قد استطاع معرفته .. لكنه أنهى تساؤلي :

— إذا كنت لا تذكره .. أعطيه لك .

تأكدت شكوكي - فيه - أكثر .. وحاولت التهرب من الحاحه :

— لكنها قد تكون مسافرة خارج المدينة .

— لا .. إنها مريضة .

واجهت نظراته الميتة بازدرء لم يحس به .. وافكر في سؤاله عن مصدر معرفته بمرضها .. لكنني أترجع خشية أن يعرف أي شيء عن شكوكي نحوه .. وأجيبه بآلية :-

— سأحاول الاطمئنان عليها .

لكنني لم أفعل .. انتظرت حتى عادت .. أبدت - لي - لومها لعدم تساؤلي عنها .. فأوضحت لها ما كان منه .. ثم دفعته لتحاول معرفة حقيقة عمله لنرى مدى صحة الشكوك التي ثارت حوله .. لم تمنع .. فقد أدهشها أن يعرف بمرضها رغم أنها لم تغادر بيتها

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لم يستغرق الأمر منها سوى دقائق قليلة .. تباسطت - خلالها معه في الحديث - على حد قولها - فباح لها بكل شيء .. وعندما تحدثت معه حول ما عرفته منها .. لم يحاول أن ينكر أو يخفي أي شيء .. وإنما أشاد بذكائها .

استحالت شكوكي إلى يقين .. فخطر لي أن أضعها موضع اختبار لأرى ما سوف يكون منه .. فبدوت معها وكأن ثمة علاقة حب بيننا رغم أننا لم نتعد حدود الزمالة .. صدق - هو - تلك العلاقة المزعومة وجعل يرقب خطواتنا .. كنت أحس بذلك دون أن أراه .. بينا - هي - تجهل كل ما يحدث منه .. لذلك كنت أتعمد الاختفاء عن عينيه والهرب منه .. فتصيبه الحيرة إذا ما استطعت - معها - الافلات من مراقبته .

لكن لم تمض سوى أيام قليلة حتى لاحظت انقطاعها عن الحضور . .
باحساس خفي استشعرت أن ثمة شيء حدث لها . . فأقرر السؤال عنها . . ودونما
حيلة اتجه إلى أقرب تليفون في الطريق . . أدير قرصه الدائري بالأرقام التي تصلني
بها . . تمضي اللحظات متناقلة وأنا اسمع رنين الجرس على الطرف الآخر . . لكن
الرنين ينقطع ويحيني صوت نسائي حزين أستشعر حدوث الخطر منه . . بصعوبة
أسأل عنها . . أسمع الاجابة التي كنت أخشاها . . أضع السماعة مكانها وأستدير
لأعود . . أواجه به وضحة صفراء على شفثيه . . فقد كان يقف خلفي دون أن
أشعر به . . يدهمني الاحباط مرة واحدة . . وأنتظر أن يصيبني الدور . .

(٨)

أقرب من نهاية الشارع الذي أفتقدها فيه . . لكنها - مازالت - تتراءى لي
بمشيتها المتناقلة . . كأن ثمة ما يقيد خطواتها . . هكذا كانت . . وظلت . . مرة
واحدة أسرع في خطواتها . . أرادت أنت تلحق بي بعد أن تخطيتها في سيري . .
وتعمدت أن تدفعني بصدرها بجرأة لم أكن أتوقعها . . لم يغب عني قصدها الذي
لم يكن غير محاولة يائسة - معي - لاثبات قدرتها على استمالاتي نحوها . . وارضاء
رغبتها في حثي على الاقتراب منها . . لتبدو أمام زميلتها وكأنها حققت ما تريد .
أذكر ما حدث مع الأخرى . . تزداد خشيتي من أن يتكرر ما حدث لها . .
وأواجهها بخوف لا تعرف سببه . . لكنها تبتسم . . كانت ابتسامتها كافية لتفتيت
حاجز الصمت بيننا نهائيا لكنها لم تلق مني أي استجابة أحست بما اقدمت عليه
باندفاع لم يكن يجب أن تنساق إليه . . وتلفتت حولها باحثة عن زميلتها التي ترافقها
في سيرها . . افتقدتها . . حاولت أن تبدو برفقة شاب لكني لم أترك لها فرصة
التراجع .

خطت نحوي - في استسلام - إلى أن تجاوزنا . . بدت على شفثيها ابتسامة
اضاءة وجهها وظنت أنها انتهت - أخيرا - إلى ما تسعى إليه . . لكنها فوجئت
بصدى لها . . ماتت الابتسامة على شفثيها . . ومضت تكاد تتعثر في خطواتها .

عاد الحزن يبدو في عينيها - من جديد - بعد أن كاد يغيب عنها . . وتراءت
 - لي - بهموم أكثر من تلك التي كانت تحملها . . لم يكن ثمة شك في أن تلك
 المواجهة القاسية - التي كانت مني - نحوها هي التي سببت لها كل ما بدا عليها . .
 لذا تولد في نفسي احساس الشفقة نحوها . . وخطر لي أن أحاول في أية فرصة
 - رغم العيون الراصدة - الاقتراب منها . . والتعلل لها بسبب واه . . أوهمها به
 لتظن أن ابتعادي عنها لا يعني بغضي لها . . لكنها اغتنمت تلك الفرصة وتصنعت
 الاستعلاء لتبدو كأنها - هي - اللامبالية . . ثم تحاول الرد على اساءتي إليها باساءة
 تلحقها بي . . لكنها تحقق . . وتحشى أن أحاول النيل منها جزاء ما كان من
 تصرفها . . فلم تكن تدري أن نظرة واحدة إلى عينيها البادي فيهما الحزن كفيلة
 بسحق أية محاولة تكون مني .

غريبان كنا . . نعيش الغربة احساسا يقترب إلى حد ما من الحقيقة . . ثم
 جمعنا طريقها . . . فمضينا فيه تحت ظل شجرة كبرياء مصطنعة . . نتوهم قوة
 نغلف بها ضعفنا الذي كنا نشعر به . . حتى نتحاشى سابقة البدء التي ستكون لأي
 منا ويكشف عما يكنه للآخر .

فقد توالى الأحداث وكأنها مرسومة لنا . . تشد كل منا إلى الآخر دون أن
 ندري . . تؤكد - رغم الاستعلاء الذي كنا نبديه - أننا ستلاقى . . رغم أنها
 تركتنا ننزلق إلى واحة نضيّع فيها . . نلتقي بلا موعد . . ونفترق دوغما وداع .

ودوغما أن ندري زاد التقارب بيننا أكثر . . بينما كان ثمة احساس ينمو شيئاً
 فشيئاً - في داخلنا - حاولنا أن نكتمه ليبقى دوغما مصارحة بيننا . فمضيت أقاوم ميلي
 نحوها . . وأتمادى فأبدى اهمالي لها لتظن أنها بالنسبة لي لاشيء . . بينما هي في
 الحقيقة كل شيء . . وكان ذلك - أيضاً - ما يبدو منها . . لكن في لحظة واحدة
 انهارت مقاومتها وأبدت ما كانت تخفيه .

فقد ضايقها أن أبدو برفقة غيرها . . لاحظت عليها ما يؤكد ذلك . . وصور لها وهما أنني أفضل سواها . . فضحكت في نفسي منها . . فقد كانت تلك فتاة دميمة ولا أعرف عنها شيئا . . صادف سيرها بالقرب مني لحظة أن رأتنا معا . . ودونما قصد مني تعمدت أن أبدو وكأني أعرفها . . بدأ الضيق على وجهها أكثر وضوحا ولم تستطع أن تخفي قلقها . . ولم تهدأ ويبدو عليها الارتياح إلا بعد ابتعادي عن تلك الفتاة . . وتأكدت أن لاشيء بيني وبينها .

(١١)

لم يغب عن ذهني - لفترة - ما كان منها عندما ظنت أنني برفقة الدميمة . . ولمتها في نفسي على ذلك الظن الذي صور لها أنني أفضلها عليها . . وعندما اختليت وحدي صنعت من الأوهام جسرا يصلني بها
ترأيت لي وكأني أحتضن وجهها بين كفي . . أخذت أتأمل في عينيها لغة الصمت التي لم تتخل عنها . . ثم همست لها : -

ARCHIVE

<http://Archivebeta.com>

- وجهك رائع . .
- رائع ؟ ! . . . لا أنك تبالغ .
- أبدا . . إني أقول الحقيقة .
- وما الرائع فيه . .
- كل شيء
- كل شيء ؟ !!
- ألا تصدقيني ؟
- ووجه تلك الفتاة ؟
- كيف ظننت أن وجهها الدميم يشغلني عن وجهك ؟
- أليست فتاة ؟
- لكنك أجمل منها .
- أحقا أنني جميلة ؟

— أنا لا أكذب .

— أعرف . . . فأنت مثلهم .

— مثلهم ؟ !

— أقصد غيرك .

— غيري ؟ !

— أتظن أنك أول من غازلني ؟

— لا . . . فلست الوحيد الذي يراك .

— ولأنني جميلة .

—

— مالك سكت . . ودهشت لأنني قلت أنك مثلهم

— لأنك تصدق كل ما تسمعه عن جمالك

— لم يكذب أحد علي .

— كيف تأكدت ؟ !

— سألت مرآتي . .
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

— سألت مرآتك ؟ !

— ولم تخدعني . . .

—

— لماذا سكت ؟

— لاشك أنك مغرورة .

— لا توجد امرأة خالية من الغرور .

— تعترفين ؟ ! !

— ألسنت امرأة ؟ ! !

— بالطبع .

— ومرغوبة من الرجال .

— كيف عرفت ؟ !

- عيونكم تفضحكم .
- لكنني لست مثل غيري .
- ما الفرق ؟
- الفرق أني أحبك .
- تحبني ؟ !
- ألا تصدقين ؟
- لست أول من قال لي ذلك .
- لكنني أحبك حقيقة .
- هم أيضا كانوا يقولون لي ذلك .
- ألا تثقين بي ؟
- أحاول .

ترأت لي كمن تحديق في وجهي بامعان . . تحاول أن تعرف مدى صدقي فيما قلته لها . . أتأمل نظراتها طويلا . . أشعر بشيء يشدني من مكاني ويمضي بي إلى حيث لا أدري . . .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(١٢)

غرف السجن البضيقة كيف تتسع لذلك العدد الكبير ؟ !

لحظات طويلة احتواني فيها الرعب بعد سماع آخر نشاط زائر الليل . . كان ماضيا في مدهامته البيوت يفاجيء من يصيبهم الدور دون أن يدروا . . مجرد وشاية بسيطة لا أساس لها من الصحة . . . بعدها يكون الذهاب إلى الأماكن المجهولة التي يعيش فيها الأحياء الميتين . . فأكثر الأشياء التي لم تكن ذات أهمية وتضرر الكثيرين بسببها . .

- لم نرك منذ مدة .
- أنسيت أن الزيارات الآن مشبوهة ؟

— ليست كلها .

— ماذا تقصد ؟

— زيارة زائر الليل .

— تلك هي الزيارة الأخيرة ..

— حقا .. لا زيارة بعدها ..

— كيف حالك الآن ؟

— نفس الحال الذي عهدته .

— لم نعد ندري ما العمل .

— العمل أن ننتظر حلول الدور علينا

أمضى في تخاذل في استسلام لما سوف يكون .. لكنني ألتقي بوجهها ..
أتساءل كيف يمكن أن أتحمل غيابه عن عيني .. تبدو وكأنها تكاد تصرخ في وجهي
لأنني أتحاشى الاقتراب منها ... أواجهها في ألم ..

لو تعرفين ما يمنعني عنك ..

لمات العتاب البادي في عينيك ..

أخاف عليك .. خوفاً على نفسي ..

هذا سر ابتعادي عنك ..

لا تخدعك شجرة الكبرياء التي أتظلل

بها .

تعرفين أنها كتلك التي تستظلين بها ..

الزيف والاصطناع باد فيهما ..

لكننا نتمسك بظلمتهما ..

نجعل منه السيف الذي يقطع الأمل

بيننا ..

لكن السيف يتراخى عندما ألقاك .

ولو قرأت سطور الفرح في عيني ..
لأزهر السرور في نفسك ..
ليتني أستطيع أن التجيء إلى صدرك
لأعترف لك .. وترتاح نفسي ...

يظل العتاب في عينيها .. ويبدو الأسى - الغارقة فيه - على ملامح
وجهها .. أنتظر أن تحيد بنظراتها عني .. لكنها تبقى بصراخها المكتوم .. فأتهد
في أسى .. وأشبح - أنا بوجهي عنها .

(١٣)

كسر حاجز الصمت بيننا .. لابد .. ما عاد شيء يستطيع أن يحول بيني
وبين ما قررت في نفسي ... المواجهة دونما كلام فقدت معناها .. وقد تشك في
رجولي ... لكن لن يكون ذلك إلا بعيدا عن الغيوان الراصدة ... وفي خفية
منها .. أيضا بعيدا عن زميلتها .. يبدو الأمر سهل التحقيق .. لكنه سرعان ما
يصعب إلى حد الاستحالة .. فقد كان الأمان بالنسبة لها هو الأهم .. وأخيرا
حانت الفرصة بعد طول انتظار ..

تواجهنا عن بعد .. ثم تقاربنا .. تباطأت خطواتها أكثر ... لم يكن ثمة
شك - لديها - في أنني أسعى لأحدثها .. فانتظرت ذلك بلهفة حاولت أن
تكتمها ... مضت اللحظات بطيئة ونحن نقطع الخطوات القليلة - معا - لنعبر
الشارع .. بضع خطوات أخرى توقفت بعدها .. ثم التفت لتواجه سادنا
الصمت للحظات انتظرنا خلالها اجتياز حاجز الصمت .. تساءلت :-

- ماذا تريد ؟ ..
- أشعر أنني أضايقتك ..
- أبدا ..
- إذن لماذا أحس بذلك ؟

— أنت توهم نفسك بما لا وجود له .

— أحقا ما تقولين ؟

أحسست بأنها ستتزلق دون أن تدري وتكشف عما تحاول أن تخفيه . . وعز عليها أن تعترف ببساطة دوغا مقاومة . . وباستماتة تشبثت بكبريائها :

— ماذا تريد مني ؟

— لا أريد منك شيء .

— إذن لماذا تلاحقني . . ابتعد عني .

— أبتعد عنك ؟ !

— إني أهرب منك .

— لماذا . . ؟

— لا أريد أن أرى وجهك

— ابتسمت وأنا أحلق في وجهها :

— وماذا أيضا ؟

— من تكون أنت لأهتم بك . .

— لم أقل ذلك . .

— ربما تظن . .

— أنا لا أظن . . .

— ماذا تعني ؟ . . .

— أعني الحقيقة .

— أية حقيقة ؟

— التي تعرفينها .

—

مضيت وأواجهها في صمت :

— ليس بيننا شيء .



- لو كان ذلك حقيقة ما وقفنا معا الآن .

- أنت توهم نفسك .

- بأي شيء ؟

- ب ب

لم تكن هزرت رأسي وأنا ابتسم . . أطرقت برأسها إلى الأرض
للحظات واجهتني بعدها . . .

- بماذا ؟

ارتعشت نظراتها . . بدت كالعصفور المحاصر داخل قفص لا يدري كيف
يطير منه . . . ورغم ذلك تشبثت ببقايا مقاومتها :

- لا شأن لك بي . . ولا شأن لي بك .

- لكن

- أرجوك . .



بدا الاستعطاف في عينها بوضوح :

- ليمنض كلا منا في طريقه . . .

واجهتها في أسف للحظات ثم همست :

- كما تريدني . . .

لم تمض . . ظلت واقفة مكانها وبدت كمن تريد أن تقول شيئاً . . لكنها
تراجعت . . بدا لنا أن تلك ستكون المواجهة الأخيرة بيننا . . ارتعشت يدانا . .
لكنها لم تتلاقيا . . وافترقنا في صمت .

(١٤)

اكتشفنا أن اتفاقنا ولد ميتاً . . فقد ظللنا كما كنا . . . وكأن فكرة الابتعاد لم

ترد بذهن أي منا . . . وتواجدت - بيننا - في لحظة توهمنا فيها أن من السهل التمسك بها . . ثم وجدنا أنها لا تعني أي شيء . . غير أننا عبرنا فوقها حاجز الصمت . . الذي عاد بيننا . .

ونلتقي وسط الزحام . . أنتبه إلى عينيها في مواجهتي . . أبحث عن العيون الراصدة . . أفضل في تمييزها بين الزحام . . أعود وأواجهها . . تبدو وكأنها تحاول الاقتراب مني . . وتتجه نحوي . . . يداهمني الخوف عليها . . تقترب أكثر . . أفسح لها الطريق . . لكنها تقف بجانبني . . .

نظرات الخوف - مني - تواجه بنظرات الاعتذار . . . أحاول أن أحذرهما . . . تبسم في ود . . . يتجسد - لي - الخطر الذي يترصدنا . . ترتعش شفاتها وكأنها تريد أن تهمس بشيء . . أتجاهلها . . . لكنها لا تهتم بتجاهلي . . . الفرحة في عينيها أراها أكثر من أية مرة مضت . . أشفق عليها . . تتردد في الهمس بما تريد . . تبدو وكأنها تحشى صدى لها . . .

أفكر فيما سيكون لو أقدمت . . أعود للملاحظة العيون التي حولنا . . العيون المجهولة قد تكون بيننا التي نعرفنا . . لكنها لا تهتم بها . . يتحدد طريقنا معا . . لكن تراءت لي نهايته المسدودة . . رغم الخطر الذي يترصدنا يوجد زوجها وطفلها الصغير . . لا أمل . . تأخرت البداية . . كنا سنكون . . لكن ضاع الفرح . . لم يبق غير الاحساس بالغربة والضياع . . . تماما كما نحن . . ابتسم في أسف . . يضيء وجهها بالفرح . . أشفق عليها من همالي لها . . ثم أغرق في بحر العيون . . أغوص في خطره . . تبدو - لي - النجاة - في الهرب . . لكن الانكسار يبدو في عينيها يعترض طريقي . . أضعف للحظات . . بعدها أقاوم ضعفي . . وأمر من جانبها دوغما اهتمام . . وأجاهد ألا ألتفت خلفي . . .

لكننا نعود بنفس الشوق الذي لا يخبو . . نتلهف إلى اللقاء ولو كان عن بعد . . . لكنها تفقد الأمل تماما . . ويعود الحزن ليسكن عينيها . . ثم تغيب

أياماً .. وتعود .. تبدو كالتي تعاني من محنة لا تدري كيف تتجاوزها .. أحاول
الاقتراب منها .. لكن عيون زائر الليل تقف حائلاً بيننا .. تبدو الدموع في
عينها .. أعاني العجز في مديد العون لها .. تغيب ثانية .. أفقد رؤيتها أبحث
عنها .. لكنها تستمر في الاختفاء ..

تتوقف عيون زائر الليل عن متابعة من تضمهم القائمة الحمراء .. لم يعد
ثمة شك في زوال الخطر الذي كنا نخشاه .. أبحث عنها وأنتظر رؤيتها بشوق ..
أن تأتي ولولمة واحدة .. أنتظر الغد .. لكنه يأتي بدونها .. أنتظر ما بعده .. وما
بعده .. لكني أحاول أن أبعد اليأس عن نفسي .. وأستمر في البحث عنها
وانتظارها ..

(١٥)

البحر .. عادة التواجد على شاطئه كل غروب .. مازلت أحرص عليها
باهتمام ... أتأمل بامعان شعاع الشمس القاني وهو ينسحب عن سطح الماء ..
وأتابع احتضار ضوء النهار إلى أن تتلاشى أمام عيني وتحل مكانها عتمة الظلام
لتغطي وجه البحر . <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

من قبل كان الاختلاء بقصد البعد عن ضجيج المدينة
.. والهرب من همومها ... تبدل الحال منذ أن التقيت في طريق الغربة بصاحبة
الوجه الغائب ... لم يعد الاهتمام برؤية مشهد الغروب وحده .. والاستمتاع
بروعة الاحساس الذي يغرقني وأنا أعيش لحظات النهاية التي تتكرر - كل يوم - بلا
تغيير ..

يتردد في سمعي نداء الاستغاثة الذي كان يبدو في عينها .. حمله صدى
صوتها ببحّة الحزن التي تلتصق به .. شرخ الصمت الذي حولي .. أعيش رجوع
أيامنا التي كانت .. يشغلني عن متابعة مشهد الغروب .. تتراءى لي تتقاذفها
الأمواج ... تصرخ مستنجدة يعترضني الألم لعجزني عن مديد العون

لها . . . شيئا فشيئا يتحول نداء الاستغاثة إلى صراخ . . أتذكر ما كان ونحن لا
نجرؤ على كشف ما بيننا . . يتجسد لي عجزى . . أحاول أن أتخطاه . . . هذه
المرّة لا بد . . تمتد يدي لتتشابك مع يدها . . أشدها إلى الشاطئ حتى تصل
إليه . .

ترتمي على صدري في اعياء شديد . . أحتويها بحنان وشوق . . . يهدأ
روعتها . . . نتواجه : -

- أخيرا . .

تردد في أسمى :

- أخيرا .

- كنت أنتظر هذه اللحظة بشوق . .

تمس في عتاب :

- كنت تنتظرها أو كنت تهرب منها ؟

- لم أفكر أبدا بالهرب منك .

- لماذا اذن كنت تباعد عني كلما اقتربت منك ؟

- كنت أخاف عليك .

- أتسمي ترددك خوفا ؟ !

- صدقيني . . .

- من أي شيء كنت تخاف ؟ .

- مني . . ومنك

- منا ؟ !

- أحيانا نقضي على أحلامنا بيدنا . .

- لكننا نستطيع أن نحمي أنفسنا .

- ليس من كل شيء .

- لا أفهمك بعد .

- ربما استطعت أن أوضح لك ما غاب عنك

- متى ؟ ..

- لا أدري ..

واجهتني بنظرات شك .. انسحبت بعدها من بين يدي وانزلت إلى
الماء .. تقاذفتها الأمواج من جديد .. أنادى بصياح مكتوم امتزجت فيه اللهفة
بالجزع .. تخنفي عن عيني .. وتبتعد داخل البحر ثم تغوص تحت الماء ..

أنتبه من عالم التخيل .. نظراتي متجمدة على مكان يبعد كثيرا عن
الشاطئ .. أتهد في أسف وأترك مكاني في تشاقل .. أمضي أسحب الأسى
ورائي ..

أعود لطريق .. أمسجه بنظراتي .. تفرخ عيناى نظرات قلقة أرشق بها
المارة وأنا أفتش - عنها - بينهم .. أبحث عن وجهها بلا يأس وأنتظر أن ألتقيه ..
لكن يعود ندائي الصامت

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhrat.com

ماذا لو التقينا ؟ ..
ماذا لو جئت ولو مرة واحدة .. لا
تكرر .

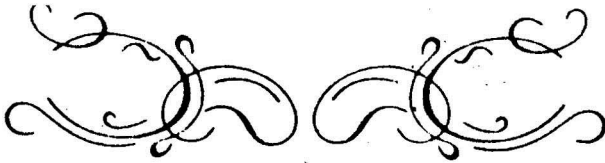
مرة واحدة ولتكن الأخيرة ..
نتألف فيها قبل أن تتحول إلى حكاية
منسية يحوها الزمن
أنتظرك .. وسأظل ...
وأبدا لن يخفت ندائي لك ..
تعالى

تطالعي ملامح وجهها في كل الوجوه .. تكبر في نفسي أمنية العثور
عليه .. أترقب صدفة تأتي بها إلى ... أتشبه بها وأسافر في أحلامي ... لكني

أصل لأجد الأمنية تموت ..

رغم ذلك أعود لاستئناف انتظاري من جديد ... لا أدري متى
سينتهي .. لكنني أتجول في حقول أمل أحاول أن أزرع فيها لحظة ذكرى
ستكون

السيد الهبيان





رؤية جديدة لتقديم

علي أبو شادي

رغم الدراسات الكثيرة التي تناولت تاريخ السينما المصرية ، ورغم ظهور بعض الكتب التي تصدت لدراسة هذا التاريخ ، ورغم الاجتهادات المشكورة لبعض معاصري هذه السينما وبعض النقاد في تقييم رحلة الفن السينمائي في مصر ، رغم هذا كله فان هذا التاريخ يحتاج مرة اخرى الى اعادة الكتابة والتقييم أو بمعنى ادق الى اعادة الاكتشاف ، فهذه السينما عبر ما يقرب من الفين من الافلام الروائية التي انتجتها خلال ما يزيد عن خمسين عاما ، أشبه بالمحيط الزاخر الذي يمتلئ بالحجارة

واللآلء في ذات الوقت والذي يحتاج الى غواص ماهر لديه القدرة على تمييز الغث من السمين . . ولديه القدرة في ذات الوقت على تجاوز الكثير من المقولات التي اصبحت اقرب الى الثابت والبدييات تجاه بعض الاسماء والافلام سواء بالسلب او الايجاب ، وكذلك ضرورة ادراك أن تقييم السينما المصرية سواء الذي تم عن طريق الكتابات النقدية التي صاحبت ظهور الافلام او الدراسات التي حاولت تقييم هذه السينما بعد ذلك ، ضرورة ادراك أن كل ذلك تم في ظروف محددة يجب فهمها وخاصة ان النقد في الفترات الاولى لظهور السينما المصرية لم يكن في معظمه الا نوعا من الاعلان او المجاملة او الهجوم لاسباب شخصية ، وقد كشف الزميل سامى السلاموني في مقال له في مجلة الكواكب عن فيلم « رصاصه في القلب » اخراج محمد كريم عن سر هجوم الكاتب احمد الصاوي محمد على الفيلم وارجعه كما قال كريم نفسه الى المنافسة بين محمد عبد الوهاب بطل الفيلم وبين الكاتب على لقب « هارون الرشيد » في هذه الفترة وان احمد الصاوي كان يريد التمثيل في الفيلم وانه اختلف مع المخرج على تحديد اجره .

واذا كنت لا اقصد بهذا المثال ادانة لتاريخ النقد السينمائي او الكتابة الفنية عن السينما وانما قصدت منه ان الهجوم الشرس الذي شنّه الكاتب احمد الصاوي محمد لاسباب شخصية من الممكن ان يكون مرجعا للعديد من المقالات والدراسات عن هذه الفترة من تاريخ السينما ، وان هذا يعني في جانبه الآخر ضرورة التدقيق والتحصيص في كل المقولات السائدة عن هذه السينما ، وان على النقاد وهذه مهمتهم الاساسية ، ضرورة اعادة فحص واكتشاف تاريخ السينما المصرية باعلامها وافلامها ، وهناك العديد من الاسماء في حاجة الى دراسة حقيقية وجادة تعيد تقييمهم في اطار الظروف التي افترزتهم وافرزت اعمالهم مثل عباس كامل وحسين فوزى وانور وجدي وعز الدين ذو الفقار وكمال سليم وبركات وعاطف سالم وحلمى حليم وفريد الجندي وزكي رستم وفطين عبد الوهاب وحسام الدين مصطفى وحسن الامام وغيرهم ، واقصد بالدراسة التقييم الموضوعى الذي يرد اعتبار البعض او ينزع عن الآخرين هالات القداسة التي صاحبتهم بدون وجه حق . .

ومن الامثلة الصارخة في تاريخ هذه السينما اهمال وتجاهل بعض النقاد ، بل ورفضهم لكل جديد من الاعمال الفنية ، والهجوم عليه مستغلين سقوط هذا الجديد جماهيريا ، وتلك مسألة طبيعية فالجمهور بحكم تكوينه لا يقبل على الجديد الا بعد فترة قد تطول ، وبعد تدريب طويل على المشاهدة والتذوق مثلما حدث لفيلم « السوق السوداء » لكامل التلمساني عام ١٩٤٥ ، وقد شهد عام ١٩٥٩ سقوطا شديدا لفيلم يرى الجميع الآن انه من اهم اعمال السينما المصرية واحد الملامح الهامة في تاريخ مخرجيه وهو فيلم « باب الحديد » ليوسف شاهين ، ومن حسن حظ يوسف شاهين انه قد تم اعادة تقييم الفيلم بعد عرضه بعشر سنوات ، الا ان هناك فيلما اخر تم انتاجه في نفس العام ١٩٥٩ وصاحبت عرضه موجة من الهجوم عليه وعلى مخرجه مستغلة عدم نجاح الفيلم جماهيريا وهو فيلم « بين السماء والارض » اخراج صلاح ابو سيف ، بل ان كاتبنا وناقدا كبيرا هو المرحوم سعد الدين توفيق الذي اصدر كتابا هاما عن الفنان صلاح ابو سيف بعنوان « فنان الشعب صلاح ابو سيف » تقترب صفحاته من الثلاثمائة صفحة لا يعطي للفيلم اكثر من نصف صفحة يتناول فيها كيف جاءت فكرة الفيلم لصلاح ابو سيف وفي مجال تقييمه يرى ان . . « الاسلوب الفكاهي (طغى) على الفيلم ولذلك جاء معظم نجومه من الممثلين الفكاهيين » .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وبرغم ان نفس الناقد قد وضع الفيلم ضمن اهم مائة فيلم مصري من وجهة نظره في كتابه « قصة السينما في مصر » الذي اصدره عام ١٩٦٩ (ص ١٦٣ فيلم رقم ٥٥) الا انه لم يتناوله في متن الكتاب ولو باشارة واحدة ، فاذا كان هذا حال ناقد متخصص في صلاح ابو سيف فما بالنا بالآخرين ؟

الفيلم

« بين السماء والارض » . . لماذا ؟

والفيلم يعد بالفعل مغامرة فنية وتجربة جديدة ارتادها بجرأة المخرج صلاح ابو سيف ، واذا كانت جرأة يوسف شاهين في « باب الحديد » انه ادار فيلمه كله في محطة السكة الحديد خلال يوم واحد ، فان صلاح ابو سيف ادار فيلمه كله في « مصعد »

وخلال ساعة ونصف فقط ولم يلجأ الى أية حيلة في الكتابة او الاخراج للخلاص من ضيق المكان ، حيث كان من السهل ان يستعمل اسلوب (الفلاش باك) العودة الى الماضي للكشف عن الشخصيات والخروج من مأزق المكان او اسلوب « التخيل » لتقديم لحظات النهاية او النجاة او رد فعل معارف واهل واصدقاء الموجودين بالمصعد او ان يعتبر الموقف داخل المصعد ركيزة للانتقال الى العالم الخارجي وتكأة درامية أو موقفا يفجر من خلاله العديد من القضايا خارج المصعد ، ولكن ابو سيف تعامل بجرأة ، وتجنب الاستسهال وقدم عملا سينمائيا يقوم على مشهد واحد رئيسي وعدة تفرعات صغيرة تخدم المشهد الرئيسي . تخرج منه وتصب فيه ، فاذا كان تعريف المشهد السينمائي بانه « جزء من قصة الفيلم ، يقع في مكان محدد ووقت واحد ، ويروي فترة مستمرة ، طويلة او قصيرة من البناء الدرامي ، ويتم تصويرها في عدة لقطات دون تغيير في الزمان او الانتقال من هذا المكان » فان هذا هو ما فعله صلاح ابو سيف تماما فهناك مكان واحد هو المصعد ، وزمان واحد يبدأ من لحظة دخول شخصياته الى المصعد وينتهي بخروجهم منه .

والفيلم يتجاوز بجرأة ايضا مفهوم السينما السائدة التي تقوم على النجم ، ولذلك لانجد له بطلا مطلقا من نجوم السينما الرجال في هذه الفترة ، وان قدم الفنانة هند رستم كممثل للنجومية - كانت بطله باب الحديد ايضا - فقد استخدمها في مكانها الصحيح فهي نجمة سينما تقوم بدورها الطبيعي في الحياة ، وقدم من خلالها نقده الساخر للسينما المصرية نجوما ومخرجين ومنتجين ، بالاضافة الى انه لم يقدمها كنجمة منفردة بل قدمها في اطار مجموعة الشخصيات التي احتشدت في المصعد .

ومن الاشياء الجريئة ايضا أن كل نجوم الفيلم ظهروا طوال الفيلم بملابس ثابتة لم تتغير وهو ما لم تألفه السينما المصرية ولا جمهورها .

لذلك كله جاءت التجربة صعبة وصدمة لجمهور تعود على الحكايات والحواديت والميلودرامات المغرقة في البكائيات او الكوميديات التهريجية ذات الصوت العالي والفكاهة الغليظة ، والتي لا تمنع من حشر اغنية هنا او رقصة هناك . ولم يجد

هذا الجمهور ما يريده ، فالمكان واحد والزمان واحد والملابس لا تتغير والفكاهة راقية والحوار على درجة عالية من الذكاء والرشاقة ولا رقصات ولا اغنيات ، فكان من الضروري والمنطقي أن ينصرف عن الفيلم كما انصرف عن تجربة يوسف شاهين قبل ذلك .

الثلاثي العظيم

واقصد بهم ابو سيف ونجيب محفوظ والسيد بدير ، الذين اثروا السينما المصرية من خلال تعاونهم المشترك في العديد من الاعمال ، والمتأمل لتاريخ ابو سيف الفني يرى ان اهم اعماله تلك التي كانت حصيلة التعاون المشترك بين هذا الثلاثي العظيم فاذا كان سيد بدير قد كتب حوار اول فيلم اخرجته صلاح ابو سيف « دائما في قلبي » ١٩٤٦ « فان نجيب محفوظ اشترك معها ابتداء من ثاني اعمال ابو سيف « المنتقم » ١٩٤٧ ثم « مغامرات عنتر وعبله » ١٩٤٨ و « لك يوم يا ظالم » ١٩٥١ ثم « ريا وسكينة » ١٩٥٣ « الوحش » ١٩٥٤ و « الفتوة » ١٩٥٧ و « الطريق المسدود » ١٩٥٨ و « انا حرة » ١٩٥٩ و « بين السماء والارض » ١٩٥٩ .

ان هذه الافلام بعد كل منها علامة خاصة في تاريخ السينما المصرية او تاريخ الواقعية في الفيلم المصري ، كانت ثمرة جهود حقيقية وتعاون مخلص من مجموعة عمل متفاهمة ومتناغمة .

ويدين الكاتب الكبير نجيب محفوظ للفنان صلاح ابو سيف بفضل تعامله مع السينما . . يقول نجيب محفوظ عن ذلك :

« السينما دخلت حياتي من الخارج . . لم اكن اعرف عنها شيئا ، نعم كنت احب ان اشوف سينما ، لكنني كيف بعد هذا الفيلم ؟ لا ادري » وبعد أن يحكى قصة لقائه بصلاح ابو سيف عام ١٩٤٧ يذكر أنه قال له « قرأت لك عبث الاقدار وتبينت منها انك من الممكن ان تكون كاتب سيناريو كويس . . قال لى : ان لديه قصة عنتر وعبله . . قلت له : انا ليس لدي اي فكرة عن الموضوع ، قال : معلش ستعرف

السيناريو . . فؤاد (نويره) شجعني على قبول العرض . . بدأ ابو سيف يطلب منى حاجة ، حاجة ، مثلا يقول في موضوع عنتر وعيلة كذا او كذا اكتبه لنا في عشر صفحات ، اكتب القصة ، اذهب لتسليمها وانا اظن ان مهمتي انتهت ، يقرأها ، يوافقون ، واذا يقول لى : لا . . نحن لم نبدأ بعد ان هذه هى فكرة الموضوع نريد تحويله الى سيناريو ، تخيل الفيلم ، اى نقطة ستبدأ بها ؟ وبدأ يشرح لى الموضوع ، نريد تحويله الى ذلك عمليا . . بعد المعالجة علمني تقسيم المناظر ، وبعد أن قرأ نتيجة عمل اهدى له كتباً في فن السينما واشترت أنا بعض الكتب الأخرى . . حقيقة تعلمت السيناريو على يدى صلاح ابو سيف .

ويقول ابو سيف عن هذا التعاون « لم يكن غريباً ان اتعاون مع نجيب محفوظ منذ البداية فكلانا يؤمن بالواقعية . . وان كان كاتبنا الكبير قد تطور بعد ثلاثيته المشهورة » .

ويكمل في حديث آخر عن هذا التعاون اشترك (نجيب محفوظ في كتابة سيناريوهات افلامى منذ ثانى فيلم لى «المنتقم» وكان له دوره كمؤلف روائى على دراية بالدراما وكيفية تفجير الصراع فضلاً عن تمكنه من رسم الشخصيات وردود افعالها والممارسة كان يعطى الكثير» <http://Archivebeta.S>

اما الفارس الثالث السيد بدير فله بصمته الخاصة في مجال السيناريو والحوار في السينما المصرية وهو قد شارك ابو سيف رحلته منذ اول افلامه الروائية يقول عنه أبو سيف « كرجل مسرح يجيد كتابة الحوار حيث يبتعد تماماً عن الشرثرة والمناقشات او الافات التى يعانى منها حوار معظم افلامنا وتمثلياتنا الاذاعية والتلفزيونية ان الحوار في افلامى ، الذى يكتبه سيد بدير عادة يتميز بالاقتصاد وقوة التعبير واتساقه مع الشخصية التى ترده » .

ابو سيف . . والكوميديا

لم يكن فيلم « بين السماء والارض » هو اول تجارب ابو سيف الكوميدية ، بل سبقه في المرحلة الاولى فيلما « شارع البهلوان » ١٩٤٩ و « الحب بهدلة » ١٩٥١ ثم

« الزوجة الثانية » بعد ذلك في عام ١٩٦٧ .

ابو سيف ليس غريبا على عالم الكوميديا رغم اشتهاره بانه مخرج الواقعية الاولى ، وهذه حقيقة ، ولكن الحقيقة الأخرى ان افلامه جميعا لا تخلو من الحس الساخر و « القفشات » الكوميديّة الذكيّة التي تشهد له باللماحة وروح الدعابة .

ويبدو أن هذا سبب جعل جمهور ونقاد صلاح ابو سيف يرفضون فيلمه « بين السماء والأرض » فقد اعتاد الجميع على أبو سيف في « لك يوم يا ظالم » و « الاسطى حسن » و « الوحش » اعتادوا عليه واقعيا متجهها ، ونسوا أو تناسوا - كل المواقف و « الافيهات » الكوميديّة التي تزرع بها كل افلامه الواقعية .

بين السماء والارض

رغم ان الفكرة التي قدمها الفيلم ليست جديدة ، فكرة أن تضطر الظروف مجموعة من البشر الى التواجد في مكان ما - رغما عنها - لفترة قد تطول أو تقصر ، وتضطر كل شخصية للكشف عن نفسها لتكشف في ذات الوقت عن نموذج او شريحة او طبقة او فئة معينة ، وحيث يبدأ الصراع نتيجة لتعارض أو تناقض مصالح افراد المجموعة فقد سبقت الفيلم العديد من الأعمال الفنية التي تناولت هذه التيمة وخاصة في المسرح مثل « موقف الاوتوبيس » لوليام انج ولحقته ايضا مسرحيات تلتقى معه في نفس الفكرة اشهرها مسرحية « سكة السلامة » للفنان سعد الدين وهبة .

والمسرح بحكم طبيعته يتسع لتناول هذه الفكرة ، غير أن السينما ، وهي حركة قبل كل شيء لا تجد في الاماكن المغلقة مجالا للحركة الواسعة ، وهنا تكمن قيمة التجربة عند صلاح ابو سيف وخاصة أنه غير مسبوق في هذا في السينما المصرية .

يختار الفيلم عددا من النماذج المختلفة من البشر رجالا ونساء من مختلف الطبقات والفئات والاعمار ، كل بسلوكه الخاص وطبيعة شخصيته ، ويضعها جميعا في لحظة مواجهة مع الموت ، ويقدم ردود فعل افراد المجموعة الذين انتقاهم كأنماط يكشف كل منها في سلوكه عن الصفات المشتركة للنمط الذي يمثله . . بمعنى انها لا

تمثل نفسها بقدر ما تمثل فئات أو شرائح خارج اطار المصعد ، ولذلك فهذه الانماط لم تحمل اية أسماء خاصة قد تحولها الى شخصيات محددة ، بل ما تحمله هو مواصفات النمط فهناك المجنون - العاقل والخادم والارستقراطي والنشال ولص الخزان والمتواكل ونجمة السينما والزوجة الخائنة والعشيق والفتاة المراهقة والعجوز المتصابى (العريس) بالإضافة الى الانماط الأخرى خارج المصعد مثل الوكيل والبوابين والمخرج السينمائي .

بناء الفيلم

ويقوم الفيلم على بناء درامى تقليدي - الموقف الذى يتطور ثم يتعقد ويتشابك الى أن يصل الى الذروة والحل . ويعتمد اعتمادا اساسيا على الحوار وعلى التفاصيل الصغيرة الكثيرة التى تكشف عن طبيعة الانماط التى يقدمها .

يقوم الهيكل الاساسي للسيناريو على تمهيد يتم فيه التعرف على المكان والزمان ، والشخصيات ثم الموقف الاساسي حين يتعطل المصعد وتطور هذا الموقف وعلاقات الشخصيات وتناقض وتعارض مصالحها داخل وخارج المصعد ، ويعتمد على القعل ورد الفعل ، وذلك من خلال علاقة تبادلية بين الخارج والداخل في نسج واحد ، من خلال المونتاج الموازي ، وتمهيدات الحوار يصبح الفعل - فعل رد فعل - في ذات الوقت .

الزمان . . بعد ظهر احد ايام الجمعة والمكان عمارة كبيرة في قلب القاهرة في عز الصيف حيث الحرارة والعرق والاختناق والشخصيات مجموعة متنافرة مختلفة القت بها ظروف كل منها الى التواجد في ذات الوقت في هذا المكان . ' وجمعت بينهم جميعا الصدفه وحدها وفي ظل الظروف الطبيعية ويستغرق لقاء هذه المجموعة أكثر من دقائق حيث يذهب كل منهم الى حاله لكن المصعد الذي جمعهم . . يتوقف فجأة وهو يحمل بداخله خمسة عشر شخصا ، ويتصور الجميع أنه مجرد عطل بسيط لكن الحقيقة تنكشف فجأة ، فالعطل لا يحله سوى المهندس ، والشركة مغلقة فالיום عطلة والمهندس نفسه يشاهد مباراة للكرة في الملعب وهيئات أن يجده احد والذي يذهب

للبحث عنه ينسى مهمته ويستغرق هذا الآخر في مشاهدة المباراة .

وتبدأ لحظة مواجهة الحقيقة . . فالموت قادم لا محالة ، فمساحة المصعد والهواء بداخله لا يتناسب وعدد الركاب ، ويبدأ البعض في محاسبة النفس والندم وانتظار لحظة الموت وتبدأ اللحظة في خلق علاقات مخالفة لما قبلها ، فالنجمة السينمائية تتحول ببساطة وعفوية الى « داية » تساعد المرأة الحامل في ولادتها ، ويرد النشال سرقاته الى اصحابها ويتضامن الجميع في محاولة انقاذ الشاب صديق الفتاة المراهقة من الانتحار ، ويقوم احدهم بتمريض ومساعدة العريس العجوز المتصابي ، ويعتذر الارستقراطي على سفاهاته ويتحالف المجنون العاقل مع الخادم ويتنازل عن الباطل ورغم أن ذلك سيكشف عن هويته التي اخفاها في مقابل ستر المرأة التي تلد ، ويتحقق في لحظة حلم المجتمع الفاضل ، او اليوتوبيا ، ويعلن المجنون العاقل عن اشتراكه الطوباوية : « نقسم نفسنا فرق فرق ، ناس تقلع وناس تزرع . . الستات تعجن والرجال تحبز » صيحة العدل والحق والمساواة وتكافؤ الفرص ولا فضل لاحد على آخر الا بالعمل ويعلو صوت الخادم « تحيا الديمقراطية » واذا جاز ان نعتبر ان المجموعة داخل المصعد هي نوع من المجتمع المصغر أو هي تجسيد للمجتمع الأكبر ، فان رؤية الفنان هنا هي رؤية صادقة ، فالطبقات والفئات في حالة مواجهة الخطر ، تتحد وتتآزر وتتناسى خلافاتها الطبقيّة حتى يزول ذلك الخطر وتعود كل طبقة أو فئة الى البحث عن مصالحها الخاصة وتدخل في صراع مع الفئات الأخرى وكذلك في لحظات مواجهة الموت وهذا ما حدث مع مجموعة المصعد ، فما أن زال الخطر حتى عاد النشال لممارسة عمله وعاد ملاحق النساء متابعته لخلفياتهن .

وبرغم مأساوية اللحظة ودلالاتها على المستوى الفردي والجماعي ، ورغم أنها يمكن أن تشكل ملامح تراجيدية . . الا أن السيناريو يختار الاسلوب الكوميدي اللاذع والساخر . وتتفجر الكوميديا من قدرة السيناريو على بناء المواقف المركبة ، والتي يكون قد سبق التمهيد لها في مشاهد سابقة ، أو على المفارقات اللفظية في الحوار أو على التناقض بين المصالح المختلفة للشخصيات فمن المواقف المركبة مشهد تصوير الفيلم السينمائي ، الذي يفترض أن به مطاردة بين لص ومجموعة من رجال البوليس

يضطر اللص في نهايتها الى القاء نفسه فوق سور العمارة وينسج الموقف في ذكاء . .
فهناك شخصية الشاب الذي سوف ينتحر أيضا من فوق سور العمارة كما اتفق مع
حبيبته المحبوسة في المصعد ، وعلى الجانب الآخر نجد رجال العصابة القلقين على
زميلهم لص الخزائن المحبوس هو الآخر في المصعد ، وتتداخل الاطراف الثلاثة ،
فالفاتة تطلب من ضابط البوليس أنقاذ الشاب فيصدر تعليماته الى جاويش لانقاذ
الشاب ، والعصابة تتصور أن الكومبارس المرتدين ملابس الشرطة هم رجال شرطة
حقيقيون ومن ثم يطلقون عليهم الرصاص فعلا فيتسبون في الكشف عن أنفسهم
ويتم القبض عليهم ، ويتدخل الجاويش في موقع التصوير لينقذ الشاب الذي سيلقى
بنفسه وهو هنا الممثل الذي يقوم بدور اللص في الفيلم - يكشف للشاب في ذات
الوقت ان صديقته محبوسة في المصعد .

ان هذا المشهد المركب الذي بدأت خيوطه الاساسية من داخل المصعد حيث
احتجزت النجمة مما اضطر المخرج لتغيير المشهد الذي كان سيشارك في تصويره
واستبداله بمشهد مطاردة اللص .

وكذلك احتجزت الفتاة التي كانت ستنتحر هي وصديقها في الساعة الثالثة
والنصف ، كذلك كان احتجاز اللص شبيبا في كشف العصابة .

ومن أمثلة المفارقات اللفظية في الحوار ما يقوله لص الخزائن لمجموعة المصعد
فهم لا يعرفون هويته وان كان الجمهور يعرفها ومن هنا تأتي المفارقة ، فهو ساخط لان
« هناك أشغال مهمة بالعالم » . . فيه ناس حير وحووا في داهية (اللصوص) . .
ضيعتونا بوقتكم دي . . خربتوا بيتنا) .

ومن المواقف الساخرة التي برع السيناريو في تقديمها حين يمد النشال يده في
جيب لص الخزائن . . حرامي يسرق حرامي . . وللهولة الاولى يرعب النشال فهو لا
يعرف طبيعة عمل المسروق ، ويفاجأ بسؤاله : طيارى والا كبانيه . . ويضطر
للاعتراف ، « هب الريح » أي أنه يعمل لحسابه وتصل السخرية الى مداها حين
يطلب منه لص الخزائن مقاسمته حصيلة سرقاته .

كذلك نسج من طبيعة حركة ملاحق السيدات مادة للفكاهة فحين يتأفف الجميع من الزحام والحرارة ، يصيح هو : مالها الزحمة . . فهي مجاله الوحيد لممارسة هوايته الشاذة ، وحين يعرف البعض طبيعة هوايته ، يلعب كاتب الحوار بالكلمات ، فملاحق السيدات يظل في حركة دائبة يبحث عن امرأة يقف وراءها ويحاول أثناء حركته أن يشعل سيجارة وهو يقترب من الزوجة الخائنة ، فيتزعم العشيق السيجارة من فمه قائلا : بلاش الكيف المهيب ده ، مشيرا الى ملاحقته للنساء وفي نفس الوقت محاولة اشعال سيجارة في جو المصعد الخانق .

المواجهة

ويقدم الفيلم في ذكاء مواجهة حادة بين طبقتين الطبقة الاولى يمثلها الارستقراطي المتحذلق وطبقة صاعدة تحاول أن تجد لنفسها مكانا في هذا المجتمع بعد فترة قهر طويلة ويمثلها الخادم .

فالأرستقراطي يعطى لنفسه - بحكم انتمائه للطبقة التي كانت تحكم - حقوقا زالت ولم يعد له الحق فيها فهو متعال منتفخ الوداج « الاسانسير لازم يكون فيه هواء . . تكييف للناس المتمدنين » مفلس وأن ادعى غير ذلك فهو لا يملك سوى ١٧٠ قرشا ويدعي أن محفظته بها ألف جنيه ، يصبر على دخول المصعد رغم اكتمال العدد والسيناريو يعامله منذ البداية كشيء متطفل زائد عن الحاجة فهو الراكب الرابع عشر أو الذي لم يعد له مكان في مجتمع المصعد ، وحين يصبر على الركوب يهاجمه الخادم في عنف ، ويخلق من حوله جوا معاديا داخل المصعد يمهّد في ذكاء لقبول فكرة أنه هو المجنون ، والتي يصمّمها المجنون الفعلي . ويفسر لها الخادم تفسيراً سياسياً « أنا عرفت المجنون يا اسيادنا وانتم كمان عرفتموه ، في زمن الحرية اللي أحنّا فيها ، اللي يعرف نفسه بأنه أحسن من الناس شوية لازم يتشحن على السارية الصفراء » . .

ويعرّض الفيلم بالطبقة الأرستقراطية وأنانيتها فالأرستقراطي هو الوحيد الذي يحاول النزول من الأسانسير في أول فرصة تسنح لذلك ، لكن الفيلم لا يترك الفرصة فيعاقبه بشدة بالضغط على وسطه المحشور بين الجدار وبين باب المصعد .

والخادم هو ممثل الطبقة الصاعدة التي وجدت في مناخ الحرية الذي ساد في الخمسينات وشعارات « أرفع رأسك يا أخي » والاحساس الحاد للطبقة الكادحة بأدَميتها التي استلبت لفترة طويلة واصرارها على حماية شعارات العدل والمساواة وتكافؤ الفرص وعدم التمايز الطبقي ، فالخادم يرفض أن يركب المصعد المخصص للخدم ، فالكل سادة الآن ، ويرفض معاملة الارستقراطي السيئة لعامل المصعد « والي يشغل عند حد يضربه . . دلو كيت كلنا واحد » ويلمح الى زوال سيادة هذه الطبقة « صحيح أنا حاشتغل وأنت بيه ، لكن دلوقت البهوية خلاص » ويشير الخادم الى الحقوق السياسية اللي جعلت من الجميع شيئا واحدا امام القانون ، يقول مخاطبا الارستقراطي « بتكلم الناس من مناخيرك ليه ، لك صوتين واحنا لنا صوت واحد » ثم يهاجمه بعنف حين يتأفف « قاعد فيها ليه . . ما تفارقها وترحل ما دام مش عاجبك » ، ولا يدع الخادم فرصة للاحتكاك بالارستقراطي الا ويتنزهها حتى ولو لم يكن على حق ، فحين تقع « الصلصة » على ملابس الارستقراطي ويصرخ « صلصة سخنة هاتولى حمام . . ايه الزفت ده » ينهره الخادم « داسمن بلدي . . حرام عليك ما تقولش على النعمة زفت » .

ويتضامن المجنون - العاقل مع الخادم في السخرية والتنكيل بالارستقراطي فيؤهم الجميع أنه هو المجنون وحين ينفجر الارستقراطي متأففا من الولادة التي تتم في المصعد « لصوص وحرامية وصينية بطاطس وكلاب وولادة كمان . . دا شيء لا يطاق » يهاجمه المجنون : كلنا اتولدنا كده ، واللا أمك ولدتك في بيضة ؟ .

وحين يتأفف الارستقراطي من صوت معاول الهدم ويطلب من الضابط أنهم « يدقوا بشو يش » ينهره المجنون « أيه . . أنت ولا حاجة . . أنت زيرو » ويصيح الخادم في ابتهاج « يسقط الاستبداد . . تحيا الديمقراطية » .

وشخصية المجنون هنا ، تبدو أحيانا أقرب ركاب المصعد الى العقل ويستخدمه السيناريو كمعلق على الأحداث في كثير من الأحيان (النشال ضمير وجعه) ويطرح من خلاله كثيرا من الأفكار المثالية التي لا يمكن قبولها في هذا المكان الا من شخصية مماثلة ، يقول حين يتوقف المصعد بين الادوار ويحس الجميع بالانعزال عن العالم من .

حولهم وأنهم قد يواجهون الموت بعد قليل « لازم نفكر في مستقبلنا . . أحنأ انعزلنا عن العام خالص . . يا ترى نستسلم ونسلم . . واللا نقاوم ونكافح عشان نعيش . . » ويسأله الخادم « عاوزنا نعمل أيه عاد » ويرد المجنون في تعقل ، نقسم نفسنا فرق فرق ناس تقلع وناس تزرع . . الستات تعجن والرجال تحبز . . نعمل بطاقات تموين عشان القوي ما يكلش الضعيف « أنها نفس الأفكار عن العدل والتعاون والمساواة والاشتراكية لقد حرص السيناريو على أن تحمل شخصية المجنون قدرا كبيرا من العقل في ذات الوقت ليستطيع تحميلها الأفكار الاجتماعية والفلسفية التي يريد طرحها في حوار يبدو ظاهرة الجنون والعبث .

المجنون

ويقدم الفيلم لمحة ذكية عن عبقرية الحياة وسرها في ذات الوقت يقول المجنون حين يولد الطفل في المصعد :

الخطوات التي...

وهي تسير في دلال مقلدة نجمة الأغراء الأمريكية مارلين مونرو ، يهاجم من طرف خفى السينما التجارية التي تنزع الى التقليد الاعمى للسينما الأمريكية والى صناعة النجوم ، فالنجمة التي تتحدث بطريقة ارسقراطية ، ما أن يتعطل المصعد حتى تنزع القناع وتكشف عن وجهها الآخر وسوقيتها الشديدة « أنا عندي شغل فوق ، سينما . . فاهم يعني أيه سينما فيه ناس حيروحوا في ستين داهية بسبيكم » حين تسرق محفظة الارسقراطي تقول « ما يتسرق واللاينفلق وأنا مالى » لكن السيناريو يقدم أيضا جانباً خيراً في شخصية النجمة حين تعود الى طبيعتها وتنسى نجوميتها وتقوم بمساعدة السيدة الحامل على الولادة أنها هنا ابنة البلد البسيطة المتعاونة التي لا تجد غضاضة في القيام بدور « القابلة » .

كذلك يسخر الفيلم من هشاشة شخصية المخرج السينمائي وتفاهتها وادعائها « سينما يا عالم . . اتعلموها بقى » فهو الراض في حزم لان يقوم الفتى بدور اللص وما أن يعرف صلته باحدهم ، حتى يتراجع فوراً ، وهو الصارخ المهدد المتوعد للنجمة الغائبة ، وما أن يواجهها حتى يتحول الى حمامة ودیعة . .

إن الفيلم يوجه ضربة شديدة لطبیعة واخلاقات الوسط السينمائي الذي يتحكم فيه الجهلة والمتعاملون السوقية وغير الموهوبين <http://Archive.org>

ويكمل السيناريو مجموعة النماذج المشوهة التي اختارها كالنشال الذي يزاوّل عمله في المصعد ولص الخزائن وملاحق السيدات وكذلك العريس العجوز المتصابي

يعد هذا النوع من الافلام صعبا في معالجته سينمائيا لاقترب مادته من الشكل المسرحي والاعتماد كما سبق القول على مشهد واحد اساسي داخل المصعد تم تقطيعه وتجزئته ، فالزمن السينمائي هو الزمن الفعلي وقد اعتمد البناء السينمائي على الاستغلال الكامل للمكان - العمارة - بدءا من مدخل العمارة والسلام والمصاعد وشقة الشركة والسطوح ولم يخرج عنها سوى مرة واحدة حين ذهب الى الملعب ، وكان ذلك لضرورة درامية وهي توضيح استحالة العثور على المهندس في مكان هكذا ولزيادة جرعة السخرية بانغماس البواب في الفرجة أيضا ونسيانه لمهمته .

وقد استطاع المخرج ، وهو مشارك في كتابه السيناريو ، أن يجسد بالصورة ظروف الطقس الحار مستخدما المعلق الساخر أحمد شكرى ، وكان مشهورا ببراجه الاذاعية الساخرة في هذه الفترة .

وفي فيلم كهذا لا بد من تضافر عناصر كثيرة قوية لتجنب السقوط في دائرة الملل والتكرار ، ولابد من استخدام ايقاع سريع ملء بالحياة وحيث لا وجود لبطولة مطلقة فقد جاءت حركة الكاميرا متحررة من استبعاد النجم الاوحد وتحركت في لقطات متوسطة تجمع بين العديد من الشخصيات في آن واحد حيث لا تسفح ظروف المصعد نفسه سوى باللقطة الجماعية ، لذلك اختفت تماما اللقطات القريبة (الكلوز - اب) وظهرت اللقطات العامة من أعلى في لحظات الاختناق وضرورة التأكيد على الاحساس به .

وجاءت الخبرة الطويلة لصالح ابو سيف في مجال المونتاج ليخلق ايقاعا خاصا يعتمد على تطويل زمن اللقطات في الأجزاء الاولى من الفيلم والتي تم فيها مرحلة التعرف على الشخصيات والدخول الى الموقف الرئيسي ثم يبدأ في تقليل زمن اللقطة ليتخذ الفيلم في ثلثه الأخير ايقاعا سريعا .

وانطلاقا من طبيعة الفيلم نفسه . فان كل موقف كان له طريقة خاصة في بناء

المشهد وخلق الايقاع الخاص به فمشهد تصوير الفيلم في السطوح يختلف عن مشهد حشر جسد الارستقراطي بين جدار العمارة وباب المصعد من حيث الايقاع وطريقة البناء ، حيث يبدأ المشهد مع طرح بواب العمارة المجاورة ، على زميله فكرة اصلاح المصعد بنفسه وبمساعده ، ومن خلال المونتاج المتوازي والمتصاعد والقطع المتبادل بين حجرة التشغيل والمصعد ، يصل التأثير الكوميدي الى قمته ، والمشهد هنا بسيط غير مركب ، غيره في مشهد تصوير الفيلم في السطوح الذي سبق تحليله .

ومن اللامحات الطريفة التي ميزت اسلوب أبو سيف في اعماله الكثيرة ، سخريته عن طريق الصورة وتشبيهاته اللاذعة فمثلا في لحظة ميلاد الطفل ومع صرخته الاولى ، ينقلنا في لحظة خاطفة الى الملعب لنرى كرة تخرق الشبكة وتسمع صيحة عاليه : جون .

كذلك استطاع صلاح ابو سيف أن يقوم بتوظيف موسيقى فؤاد الظاهري توظيفا صحيحا بحيث شكلت اضافة حقيقية ، وجاءت الموسيقى المصاحبة لبداية الفيلم ونهايته ، وهي واحدة ، تأكيداً على عودة الشخصيات الى حالها السابق وكأن شيئاً لم يكن ، كذلك مصاحبته الساخرة لصعود وهبوط المصعد واستخدامه الذكي لتوزيع اللحن الشائع « شفا وخير يا عرقسوس » مع مشهد العرقسوس في بداية الفيلم .

ويعد التمثيل في هذا الفيلم مدرسة حقيقية للاداء تحسب للمخرج اولا وللممثلين ثانيا فاختيار طاقم الممثلين من اختصاص المخرج وهو هنا يتجاوز بجرأته العرف السائد فلا نجم أوحد بل مجموعة من أكفأ الممثلين وليس المعهم أو أكثرهم شهرة فحسب ، لقد اختار معظمهم من كبار ممثلي المسرح المصري شفيق نور الدين وسعيد أبو بكر ونعيمه وصفى وعبد المنعم ابراهيم ومحمود عزمي ، وهم بقدراتهم الخاصة وطبيعة الفيلم نفسه ، والذي يدور كما لو كان على خشبة المسرح ، استطاعوا أن يقدموا أفضل ادوارهم ، فضلا عن التميز الخاص للفنان المرحوم عبد السلام النابلسي ، الذي استطاع أن يجسد شخصية الارستقراطي بطريقة جديدة ومميزة ،

وهو وأن قدمها في أعمال أخرى ، الا أن الحوار الذي كتب للشخصية أعطى له الفرصة الكاملة لظهار براعته وموهبته الفائقة بحيث يبقى هذا الدور علامة في تاريخه السينمائي ..

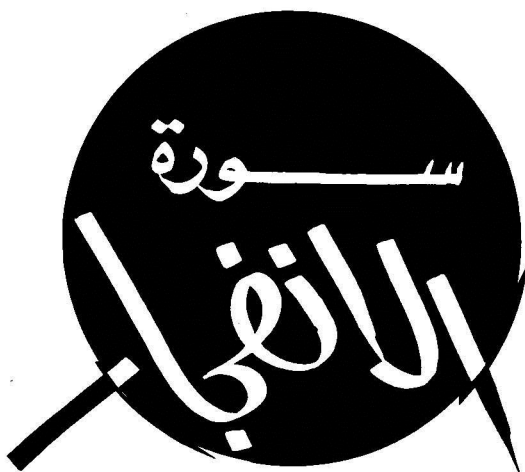
كذلك ان أبو سيف استطاع أن يأخذ من نجمة الأغراء هند رستم أفضل ما عندها فهي النجمة اللامعة في أول الفيلم وهي ابنة البلد العطوف مع الزوجة الحامل وهي السيدة السوقية التي تنسى نجوميتها حين تفقد اعصابها .

ان صلاح أبو سيف يقدم في هذا الفيلم عملا لا يقل عن اعماله الأخرى التي حظيت باهتمام النقاد ، بل أنه في رأيي ، يعد مدرسة لحرفية كتابة السيناريو والحوار والايخراج ، وأيضاً كنموذج هام من نماذج الابداع في السينما المصرية .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



« إلى الأرض الملتهبة في يوم جماهير الأرض »

شعر: عصام ترشحياني

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

رَتَلُوا سورة الانفجار

رتلوا .. للحجارة

إِنَّ دم الأرض يركض فيها

رتلوا للشظايا

سيسبقنا التينُ

والزيت والبرتقال ..

رتلوا للخيول التي

دمها في المدارس

زهرة شمس تُغني

وفي شارع النار ،
ضوء التراب
على مقلتيها يقاتل ..
رتلوا لانتشاء الشجر
وانتفاض العناقيد
تحت شتاء الخطر ...
إنّ طفلاً ،
له هيئة الأرض
والرعد والشهداء
يдахم دبابة الغاصبين ،
وشعباً ..
تغمّد جرحاً ،
يحبّ ويزهر بالمعجزات
ومن ضلّعه ،
يخرج الضوء بالبنديفة
لن يندحر ...

* * * *

يذكرني خنجر ،
مات في الصدر ،
منذ سنين
بأن دمي ..
نيزك لا يموت ..
يذكرني نورس نائر ..
سمّموه على باب مدرسة

في « جنين »
وظلّ يرفرف ، ظل يغرد ،
عاشت فلسطين

ان دمي ..
واقف كالسما ،
ومشتعل لا يموت ..
لقد أكملتنا الجراح ،
وخلدنا الذبح ،
بعد خريف الظلام ،
وها نحن بين سياج العواصم ،
بين النياشين ،

بين الخراب المبكر ،

والزمرة الجاهلية .

نكتب بعض القصائد

نقرأ بعض المنشورات ،
<http://Archivebeta.khaleej.net>

ندخل بعض السجون

نعسكر في الظل ،

نشهد أن المنازل تبكي

وغصن العذاب يطول ..

فيا أيها الانتظار الرصاصي ،

يا أيها الانتظار الترابي

يجتاحني الآن ،

برق القصاص ،

وبرق الحروف الذي

يصفع الأبجدية ..
وباسم بلادي ..
أفوض أمر الدمى ...
لأله فلسطين ،
أفوض أرضي للشعب ...
وأمر الذي سوف يأتي ،
للحلم والبندقة .

* * *

هي الأرض ،

دقت منازلكم

واحداً واحداً

وأرتدى وجهها

غيمة الانفجار

فبين يديكم

يصير دم الأرض ،

انشودة للنهار

هي الأرض مادت بأصفادها

فاخرجوا من ركام الحصار

هي الآن تدعو إلى الحرب

هل تبدأ الابجدية ،

حرب السلاح الجديد ،

وحرب الحلول الجديدة ..

اني أحذركم .. واحداً واحداً

والسماء بكل كواكبها

تصرخ الآن ،
هذا امتحان البلاد الأخير
امتحان . . لعصر .
تمرُّ العروبة فيه
بنار الذبول
فهل تفتحون الحدود على الشمس ؟
هل تكسرون المرايا القديمة ،
هل تطلقون ،
يد الشعب ،
نحو الخلاص الجميل . . ؟
سيزدحم الموت ،
ما بين وديانه والجبال
وما بين شطآنه والوهاد
ومن فرجة المستحيل
على بعد أحلامنا المقبلات
سيهطل . . .
إني أحلفكم بالجهاد
أحلفكم بالجهاد
أحلفكم بالجهاد . .



د. محسن مهدي

عضو مجمع اللغة العربية

● المجمع يؤدي رسالته وفيه اتجاهات ومدارس مختلفة .

● هناك اتجاه في الغرب يعتبر كل الحضارات غير الغربية حضارات متأخرة .

● الاستشراق ليس علما مستقلا - بل هو إحدى ثمار الحضارة الغربية .

● ألف ليلة وليلة ... تلخيص لأراء الناس في السلطة والسلطان .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أجرى الحوار : د. حامد طاهر

بعد مائة وخمسين عاما من تداول « ألف ليلة وليلة » في مختلف أنحاء العالم ، ظهر هذا العام أول تحقيق علمي لها . وقد قام بهذا التحقيق أ.د. محسن مهدي ، أستاذ كرسي (جويت) للدراسات العربية في جامعة هارفارد الأمريكية (وهو الكرسي الذي كان يشغله من قبل المستشرق الانجليزي الشهير جب) . ومحسن مهدي أحد الأساتذة القلائل الذين تميزوا بدقة التحقيق العلمي ، على المستوى العالمي ، فقد حقق بعض أعمال الفارابي الكبرى مثل كتاب « الحروف » وكتاب



« الملة » وهو يرأس في الولايات المتحدة جمعية دراسة الفلسفة والعلوم في الاسلام (SIPS) كما انتخب منذ مطلع السبعينات عضوا مراسلا لمجمع اللغة العربية بالقاهرة . وله العديد من المقالات الفلسفية المنشورة في مجالات علمية مختلفة . كما أنه يعتبر أستاذا مباشرا لبعض أساتذة الفلسفة العرب الذين درسوا في الولايات المتحدة الأمريكية .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وبمناسبة حضوره مؤتمر مجمع اللغة الواحد والخمسين في القاهرة في شهر مارس من عام ١٩٨٥ ، كان لي معه لقاء طويل وخصب ، دار الحوار فيه حول تطوره العلمي ، والتحولات الكبرى في حياته كدارس للفلسفة الإسلامية ، وآرائه في أهم القضايا التي تشغل الفكر العربي في الوقت الراهن ، كما كانت هناك فرصة للاقترب من « ألف ليلة وليلة » التي عاش مع مخطوطاتها المتناثرة في مكتبات العالم ما يقرب من عشرين سنة .

دور المجمع

● بمناسبة حضورك مؤتمر مجمع اللغة العربية الواحد والخمسين بالقاهرة ، ما رأيك في دور المجمع حاليا ، وامكانيات تطويره مستقبلا ؟

— ان المجمع ما زال مستمرا في أداء رسالته بأمانة ، وهي العمل على جعل اللغة العربية قادرة على مواجهة تحديات العالم الذي نعيش فيه ، وذلك بإحياء التراث اللغوي القديم والتعرف الى واقع الفصحى اليوم ، ثم تقنين وتفقيد الألفاظ والاصطلاحات التي هي بأمس الحاجة إليها لتساير ركب الحضارة والفنون والعلوم المعاصرة . ولعل أهم ميزاته كمؤسسة لغوية أن اعضاءه يمثلون الاتجاهات والمدارس المختلفة فيتناقشون ويتوصلون الى قرارات تكاد تكون بالاجماع وهو الى ذلك يستضيف أعضاء من مختلف أقطار الوطن العربي ، يجتمعون ويتبادلون الرأى في ماضي اللغة وحاضرها في الوطن العربي من العراق إلى المغرب . ولا أعرف مؤسسة أخرى تجمع هذه الميزات .

أما إمكانات تطويره مستقبلا ، فأنا شخصا أعتقد أنه يجب أن توفر له الأماكن المادية والفنية - كأجهزة الحاسب الالكتروني ، وأجهزة النسخ والطباعة الحديثة - التي تسهل عمله ، وتساعد على اختصار الوقت والجهد الذي يبذله في نسخ أعماله وتصحيحها وطبعها . إن المجمع اللغوى مؤسسة ينتظر منها الوطن العربي الكثير ، ويستحق أن توفر له الأجهزة الفنية التي تعينه على أداء رسالته أحسن أداء .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيرة حياة

● ما هو الخط الدراسي الذي سرت فيه ؟

— بعد الانتهاء من الدراسات الأدبية في الاعدادية المركزية ببغداد - وأذكر من أساتذتي فيها صادق الملائكة في الأدب العربي ، وجواد على في التاريخ - التحقت بالجامعة الأمريكية ببيروت خلال الحرب العالمية الثانية . وكنت شغوبا بالعلوم الاجتماعية من اقتصاد واجتماع وتاريخ من جهة ، وبالفلسفة من جهة ثانية وأهمية الجامعة الأمريكية ببيروت لم تكن بالنسبة لى أكاديمية بقدر ما كانت اجتماعية وثقافية ، أعنى أنها أتاحت لى الفرصة للتعرف على عدد كبير من الأصدقاء العرب الذين جاءوا من مختلف الأقطار العربية ، والعمل معهم في المجال القومي ، كما أتاحت لى الفرصة للكتابة والعمل « الصحافي » كمحرر لمجلة الكلية ، ومجلة العروة الوثقى ثم

الاشتراك في جمعيات الطلبة ونواديهم الثقافية . ومع أني اطلعت على مبادئ كثير من العلوم الاجتماعية والانسانية فعندما أقيم ثقافتى في تلك المرحلة يظهر لى أنها كانت جدلية وخطابية أكثر منها علمية .

● في أى طور إذن اخترت دراسة الفلسفة الاسلامية كتخصص ، ولماذا ؟

— قرأت جميع ما كانت المكتبة العربية تحويه من كتب الفلسفة قبل التحاقى بالجامعة الأمريكية ببيروت . ولم تكن المكتبة العربية تشمل إلا القليل من الكتب في الفلسفة الاسلامية في ذلك العهد ، بل كان أغلبها يدور حول الفلسفة اليونانية والغربية . أما في الجامعة فكان الذي يدرس لنا هو الفلسفة اليونانية ، والغربية في العصر الوسيط ، والفلسفة الغربية الحديثة . وعندما التحقت بعد ذلك بجامعة شيكاغو في الولايات المتحدة للدراسات العليا وجدت محيطا يختلف كثيرا عما كان في بيروت . وذلك لأنى وجدت فيها عدداً كبيراً من الأساتذة الأوروبيين - وخاصة الألمان - ممن كانوا قد هاجروا إلى الولايات المتحدة قبل الحرب العالمية ، وكان كل منهم يمثل قمة ما كان قد وصلت إليه العلوم التاريخية والانسانية في حقله من اجتماع وأدب وفلسفة وتصوف الخ . وهناك بدأت الدراسة الجدية للنصوص الفلسفية بلغاتها الأصلية ، وتفتحت لى أبواب مناهج البحث والتفسير في حلقات الدرس والنقاش ، واقتنعت بأنه من الممكن حقاً الوصول إلى مغزى فكر كبار الفلاسفة والعلماء والأدباء عن طريق القراءة الجادة ، والتأمل في معانى ما خلفوه من روائع الكتب . وفي هذه الفترة تحولت هوايتى الأولى ، وهي الفلسفة بعامة والفلسفة الاسلامية خاصة إلى دراسة جادة للنصوص الفلسفية العربية والاسلامية ، مع ملاحظة الصعوبة التي واجهتها في هذا الصدد ، بسبب أن معظم هذه النصوص لم يكن قد حقق وشرح شرحاً كافياً .

والذي أذكره على سبيل المثال أنى كنت أقرا كتيب الفارابي « فلسفة أفلاطون » (وكان قد حقق ونشر في انجلترا) وكأنى أنظر في طلسم أورموز غير واضحة ، مع أنه مكتوب بلغة عربية فصيحة ، ثم أنظر في التعليقات التي تحاول أن ترجعه إلى أصول

يونانية ، فلا أجد علاقة بين النص العربي والأصول اليونانية التي ادعى المحقق أن الفارابي اقتبس منها .

أما السبب الذي دعاني إلى التأكيد على دراسة الفلسفة الإسلامية فهو أنني رأيت أن المطلب الأساسي الذي يواجه الوطن العربي ، ويواجه كل مفكر عربي هو مكانة العلم ومستقبل الحركة العلمية ، وأن الطريق الأمثل لفهم هذا المطلب هو التعميق في دراسة الفلسفة الإسلامية .

ابن خلدون وفلسفة التاريخ

● كيف اخترت « فلسفة التاريخ عند ابن خلدون » موضوعا لرسالة الدكتوراه ، ولماذا لم يترجم الكتاب حتى الآن إلى اللغة العربية ؟

— من الأمور التي شغلت بالي وأنا أتابع دراساتي العليا : مكانة التاريخ بين العلوم ، وذلك لأنه كاد أن يحتل مكان الفلسفة ، كعلم العلوم في الثقافة المعاصرة ، بعد أن لم تكن له هذه المكانة عند القدماء . وكانت « التاريخية » أى القول بأن كل شيء ، بما في ذلك العلوم والأديان والفلسفة ، يجب أن يفهم كأمر متبدل متغير بحكم زمانه وروح عصره ، هي الفكرة السائدة في الدراسات الاجتماعية والحضارية خاصة . ومع أنى كنت أرى أن هذه النظرة إلى الأمور غير متماسكة نظريا (وذلك لأنه إذا كان كل شيء ، بما في ذلك العلم والفلسفة ليس إلا مظهرا لروح العصر ، فعلمنا وفلسفتنا اليوم أيضا أمر نسبي ومظهر من مظاهر روح عصرنا ، وهذا يعنى أننا لا يمكننا أن نعرف علوم الأقدمين ، ولا أن نحكم عليها حكما « موضوعيا » - أردت أن أقوم ببحث يوضح لى منهج الدراسات التاريخية والحضارية وفوائدها وحدودها . وكان لابن خلدون الفضل في أنه بين قيمة التاريخ دون أن يغالى في اعتباره علم العلوم أو حكمة الحكم . كذلك فإنه نجح في أن يبدع علم العمران من أصول استقاها من الفلاسفة والعلماء الذين سبقوه ، وخاصة ابن سينا وابن رشد . وهذا هو الأمر الذي حاولت أن أوضحه في رسالتي للدكتوراه .

أما عن عدم ترجمة هذه الرسالة ، التي طبعت بالانجليزية ثلاث مرات حتى الآن فذلك يرجع إلى الصدف . فقد ترجمت إلى اللغة الفارسية وكانت مؤسسة فرنكلين قد حصلت على حقوق ترجمتها من الناشر إلى العربية ، ولكنها توقفت عن العمل . وقد أبدى إخواني المغاربة رغبة ملحّة في ترجمتها نظرا لاهتمامهم الخاص بابن خلدون ، ولأن الانجليزية ليست شائعة بين مثقفيهم . ثم إنني قد كتبت ونشرت عددا من المقالات عن ابن خلدون يبحث أغلبها موضوعات لم أتطرق لها في رسالتي ، ولعل الفرصة تسنح لي ، أو لغيري ، لترجمتها أيضا حتى يستفيد منها القارئ العربي .

الغرب والفكر الاسلامي

● ما هي اتجاهات دراسة الفكر الاسلامي في الغرب حاليا ؟

— هناك تحول ملحوظ من تحقيق النصوص وتطبيق المناهج الفيلولوجية والتاريخية إلى تطبيق مناهج العلوم الاجتماعية المعاصرة ومناهج النقد الأدبي المعاصر . ومع أن الأعمال اللغوية والتاريخية حسب المناهج القديمة ما زالت تظهر في ألمانيا خاصة ، فإن أغلب الدراسات في فرنسا والولايات المتحدة قد ابتعدت عنها . فالظاهرة الشائعة اليوم هي الجمع بين دراسة علم من العلوم الانسانية أو الاجتماعية دراسة نظرية متخصصة وبين دراسة ذلك العلم في التراث الاسلامي . فطالب الدراسات العليا اليوم يجمع على سبيل المثال بين دراسة الفلسفة بعامة ، والفلسفة الاسلامية أو التاريخ الاقتصادي بعامة والاقتصاد في عصر من عصور الاسلام . وهكذا دواليك .

وهناك اهتمام خاص بالقرون التي لم تكن موضع بحث جدي من قبل ، كالبحث في علم الكلام في أطواره الأولى في القرنين الأول والثاني من الهجرة ، والبحث في الفكر الاسلامي في العصور المتأخرة والحديثة .

ويبدو لي أن الاتجاه العام بين الباحثين هو التعمق والتخصص في دراساتهم وإن كان هذا لا يحول دون ما ينشر أحيانا عن الفكر الاسلامي من جانب أناس لم يتحملوا

مشقة البحث والتأمل في ما يكتبونه . ولكن هذه ظاهرة عامة في الغرب والشرق على السواء .

نظرة الغرب غير منصفة

● هل يمكن أن تلخص لنا موقف الغرب من الفكر الاسلامي ؟

— « الغرب » عالم واسع . وله مواقف متعددة . ويلاحظ بين المختصين أن الاتجاه الذي ساد في القرن التاسع عشر (وكان فيه نوع من الرومانتيكية ، والبحث عن جذور وأصول الفكر العربي ، ولذلك كان يهتم كثيرا بمجالات تأثير الفكر الاسلامي في الفكر الغربي) كاد ينحسر . ولا يجد المرء اليوم كثيرا من الأبحاث في تأثير الفكر العربي على الفكر الأوروبي في العصر الوسيط ، بل هناك اتجاه إلى السكوت عنه ، إن لم يكن إلى إنكاره . ولا شك أن ثورة البلدان الاسلامية على السيطرة الغربية ، والصراع الذي أدى إلى استقلال هذه البلدان ، ثم التطلع إلى استقلال فكري ، كل هذا أدى إلى رد فعل في موقف الغربيين من الفكر الاسلامي . فهناك من يحاول أن ينكر استقلاله تاريخيا ، وهناك من يحاول أن يحط من قدره وهناك من يحاول أن يظهره بمظهر المعادي للحضارة والتقدم والعقلانية الخ . وهذه اتجاهات تظهر غالبا عند المغرضين سياسيا ، أو الجُهلة من الصحفيين . وتغذي هذه الاتجاهات آراء في التاريخ ، وفي موقف المثقف الغربي من الحضارات غير الغربية عامة ، والتي يعتبرها حضارات متأخرة أو متحجرة .

دور المستشرقين

● ونحن في منتصف الثمانينات من القرن العشرين ، ما هو تقييمك لدور المستشرقين ؟

— لقد كثر الكلام عن الاستشراق والمستشرقين في السنين الأخيرة وسأقتصر على ملاحظتين في هذا المجال . الأولى هي أن الاستشراق ليس علما مستقلا ، أو علوما مستقلة كما يظن البعض ، وإنما هو إحدى ثمار الحضارة الغربية ، وتطبيق لافكار

وآراء نشأت في الفلسفة والعلوم الغربية فالمستشرق يبدأ عادة باستيعاب علم من علوم زمانه ، كما يدرسه على أساتذته أو يقرأه من الكتب المعاصرة له ، ثم يجتهد في تطبيق هذا العلم أو منهجه عند دراسة موضوع يتعلق بحضارة أخرى غير حضارته . وهو إلى ذلك يتأثر غالبا بالآراء الشائعة في محيطه العلمي عن الحضارات الأخرى . فلفهم الاستشراق على الدارس أن يبحث عن جذوره وأصول منهجه عند فلاسفة الغرب وعلمائه وهذا أمر يتبدل من جيل إلى جيل لأن الفكر الغربي هو في تطور وتبدل دائم .

أما الملاحظة الثانية فهي أن من طبيعة الاستشراق أن ينظر إلى الحضارات غير الغربية من الخارج على أنها حضارات تطورت في الماضي ، ثم وصلت إلى حالة الجمود بينما استمرت الحضارة الغربية في ازدهارها وتقدمها . أما عندما يبحث في حضارة غير غربية معاصرة ، فإنه ينظر إليها كحادث أو واقع قد يكون له تاريخه ، وقد يدل على مستقبل ، لكن المستشرق لا يهتم عادة بشخصية المسلم أو العربي الذي ينظر إلى ماضيه وحاضره نظرة تسيطر عليها غايات يريد أن يحققها من تجديد أو إصلاح أو ثورة . وهذا أمر طبيعي لأن المستشرق لا يعيش في محيط العربي أو المسلم ، ولا يعاني ما يعانيه ، ولا يشاركه في شقائه وآماله

<http://Archivebeta>

عودة للفارابي

● ما سبب اهتمامك بالفارابي ، وما قيمة انتاجه الفلسفي في مجال الفلسفة الاسلامية من ناحية ، وفي الفكر العربي المعاصر من ناحية أخرى ؟

— السبب « التاريخي » هو أن ابن خلدون لم ينفى أن التاريخ جزء من علم السياسة أو الفلسفة السياسية ، أو الفلسفة الانسانية . والفارابي هو بدون شك أهم فيلسوف مسلم كتب في هذا العلم . فأكثر كتبه - عدا الشروح ، وحتى بعض الشروح - هي في هذا العلم .

والفلسفة السياسية في الاسلام تبحث في مطلبين أساسيين : فهي تبحث في أصول الحكم وأشكاله (أى أنواع السياسات والدساتير والرؤاسات الممكنة في

الاجتماع الانساني ، والتي ترتب العلاقة بين طبقات الناس ، وبين الحاكم والمحكومين) من جهة ، وهي تبحث في علاقة العلم أو الفلسفة بالشريعة أو النواميس من جهة أخرى .

ولما كنت أرى أن المشكلة الرئيسية في الوطن العربي المعاصر هي احياء ودعم التفكير في هذين المطلبين ، وأنه لا خلاص لهذه الأمة إلا إذا نشأت فيها فلسفة سياسية انسانية ، وظهر فيها من يفهم ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال كما قال ابن رشد ، انصب اهتمامي على الفارابي لأنه يكاد يكون الوحيد بين الفلاسفة المسلمين ، الذي ركز جهوده على هذه الأمور ، ولم يكن ابن باجه ، وابن رشد ، وابن خلدون إلا تلامذة له فيها .

ومما يؤسف له في تاريخ الفلسفة الاسلامية أن ابن سينا ترأس اتجاهها ابتعدت فيه الفلسفة عن الواقع ، واقتربت من التصوف . وكانت النتيجة أن عصر النهضة في المشرق العربي افتقر إلى تراث في الفلسفة السياسية ينبنى عليه بحثه في أصول الحكم والسياسة ، فاتجه نحو علم الكلام ، والفقه ، والتصوف . وهذه علوم قيمة . لكنها تفتقد الأفق الواسع الذي لا يفتح إلا في الفلسفة السياسية .

ومع أن الفارابي كان معروفاً ، وكان ذا ابراهيم مذكور قد نشر كتابا يبين مكانته في الفلسفة الاسلامية ، فإن أغلب كتبه السياسية لم تكن معروفة ولا محققة لذلك رأيت أن أضع الأساس لدراسة فلسفته السياسية بتحقيق ما لم يكن قد عرف أو حقق من كتبه ، مثل « فلسفة أرسطا طاليس » و « كتاب الملة » و « كتاب الحروف » و « كتاب الألفاظ المستعملة في المنطق » . والكتابان الأخيران أظهرهما اهتمام الفارابي بمشكلة اللغة وتطورها ، وبمشكلة المصطلح العلمي والفلسفي ، وهي مشاكل شغلت الفكر العربي المعاصر ، وبدأ يتعرف إلى اهميتها في بناء صرح مستقبله الحضارى .

الاهتمام بألف ليلة وليلة

● واذن . . فما الذي جعلك تتحول من تحقيق مؤلفات الفارابي إلى تحقيق نص « ألف

ليلة وليلة » ؟

— الواقع أنه لم يكن تحولاً . بل تزامن العملان . وذلك لان اهتمامي بالفلسفة السياسية صاحبه اهتمام أوسع بالفكر السياسي عند العرب والمسلمين ، وهذا أدى بي إلى الاهتمام بالفكر السياسي عند المؤرخين والفقهاء والمتكلمين ، ثم آراء العامة من الناس في السلطة والسلطان والمجتمع . وكنت وما أزال أنظر إلى كتاب « ألف ليلة وليلة » كوثيقة تبين لنا آراء عامة الناس في هذه الأمور .

ثم بدأت منذ أوائل النصف الثاني من هذا القرن دراسات جادة لهذا الكتاب تحاول أن تبحث في تركيبه الأدبي ، ولغته ، وما يعكسه من أحوال اجتماعية ، ومن مضمون حضارى ، واتجاه أخلاقي . وهذه الدراسات الأسلوبية واللغوية والاجتماعية واجهت صعوبات كبيرة ، لأنها تتطلب نصاً محققاً يعرف زمانه ومكانه ، ولم تجد أمامها إلا طبعات ملفقة أخرجت على أساس نسخ خطية متأخرة ، فأصبح من المتعذر على الباحث أن يقول شيئاً محكماً على أساس هذه الطبعات التي لا تشبع إلا رغبة العامة من القراء ، ولا فائدة منها إلا تسليتهم . فأصبح من الضروري إذن الرجوع إلى النسخ الخطية القديمة ، والتعرف إلى شجرتها ، وتحقيق أقدم وأصح نسخ منها ، ثم المقابلة بين قراءات هذه النسخة والنسخ الأخرى ، ثم وصف النسخ الموثوق بها والنسخ المختلفة ليكون الباحث على بينة من أمره عند القيام ببحث جاد أو رسالة جامعية في هذا الكتاب .

دستور لنوع خاص من الحكاية

● هل يمكن أن تلخص لنا قيمة كتاب « ألف ليلة وليلة » عربياً وعالمياً ؟

— ان أهمية الكتاب عربياً تلخص في الجوانب الآتية : أولاً في دراسة تاريخ اللغة العربية ، وتاريخ اللهجات ، والعلاقة المتبادلة بين الفصحى ولغة الكلام الدارج اليومي . وهذا أمر نحن بأشد الحاجة إليه ، وخاصة في العصر الوسيط . ولدينا الآن نسخة من الكتاب من القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) بلغة ذلك العصر يجدر أن نقابل بينها وبين الوثائق والكتب التاريخية والأدبية التي ألفت في عصر دولة المماليك ، في مصر والشام . ثانياً في دراسة أسلوب الحكاية المعقدة

المؤطرة ولغة الحكاية والمستويات اللغوية المستعملة في سرد مثل هذه الحكاية . ثالثا في التعرف إلى ألفاظ الحضارة الشائعة بين العامة في ذلك العصر . رابعا في دراسة استعمال الشعر غير المعرب ضمن الحكايات . وأخيرا في دراسة النواحي الفكرية والنفسية الخ بين جمهور الناس في ذلك العصر ، مما يعنى الدراسات التاريخية .

أما القيمة العالمية لكتاب ألف ليلة وليلة ، فقد كان هذا الكتاب وما يزال يعتبر دستورا لنوع خاص من الحكاية ، هي الحكاية المؤطرة ، وكتابا فريدا لما حواه من سعة الخيال والسحر الحلال . ولا شك في أن ترجمة النص المحقق الجديد إلى اللغات الأجنبية سيساهم مساهمة بالغة اثر ، كما قال ناشر الكتاب الهولندي « بريل » ، في بناء صرح الأدب العالمى ، وفي كشف جوانب مهمة من تاريخ الحضارة العربية ، واللغة العربية في العصر الوسيط .

● ما هى أوجه الدراسة التي تراها ممكنة ، وخاصة بعد نجاح تحقيق كتاب « ألف ليلة وليلة » في الأدب الشعبى ؟

- في الوطن العربي اهتمام يتزايد كل يوم بما يسمى بالأدب الشعبى والذي أرجوه هو ان يتسع صدر دراسات الأدب الشعبى إلى النظر في التراث الذي وصل إلينا مكتوبا من هذا التراث . فهناك الكثير من كتب أدب القصة التي تجمع بين الفصيح واللهجات والعديد من السير الشعبية . ولا يصح من الوجهة التاريخية واللغوية الاختصار في دراسة هذه القصص والسير على الطبقات الشعبية التي يتداولها الناس اليوم ، بل من الضروري الرجوع إلى أصولها الخطية وتحقيقها تحقيقا علميا نتعرف من خلاله على أقدم النسخ وتطور لغتها وروايتها على مر العصور .

والذي يهمني الآن هو نشر الوعي اللغوى والتاريخي عند دراسة هذا الأدب الشعبى ، إذ أنه يقدم لنا الكثير مما نحتاج إلى التعرف عليه من تاريخ اللغة العربية ، وتاريخ المجتمع العربى ، وتاريخ الحضارة العربية . أما دراسة الادب الشعبى الشفاهي الموجود اليوم في الوطن العربى فله مناهج معروفة وليست من الأمور التي تهمنى إلا عندما توضح مشكلات لغوية وتاريخية .



البحث العلمي في الوطن العربي

● وأنت تعيش في الولايات المتحدة منذ مدة طويلة ، وتتاح لك فرصة زيارة العديد من جامعات أوروبا ، ومراكز البحث العلمي بها . ما هو تقييمك للبحث العلمي في الوطن العربي ؟

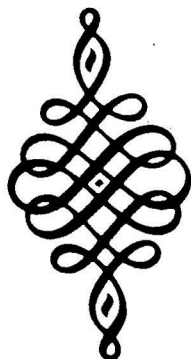
— يوجد بدون شك تقدم سريع وجاد في العلوم البحتة والعلوم التطبيقية وكذلك في عدد من العلوم الاجتماعية مثل الاقتصاد والاجتماع وعلم النفس ، أما فيما يخص التراث الاسلامي فهناك تقدم ملحوظ في دراسات مثل التاريخ الاقتصادي الاسلامي ، كما أن هناك ازديادا كبيرا في تحقيق النصوص ونشرها ، مع أن معظم المحققين لا يؤدون هذا العمل بطريقة علمية ، ويجب أن يعاد النظر فيها .

وفي العلوم الانسانية ، يوجد تسرع إلى حد ما في تطبيق الاتجاهات المعاصرة وخاصة في دراسة الفلسفة الاسلامية والأدب العربي . ولم تتكون بعد مدرسة لها شيء من الاستقلال يمكن أن تسمى بالمدرسة العربية في هذا الصدد . فهناك من يتبع التراث اتباعا كاملا ، ودون معرفة عميقة بتطور العلوم في العصر الحديث . وهناك من يتبع آخر الاتجاهات الغربية دون معرفة عميقة بالتراث . والأمل أن يتم الجمع بين هذين الاتجاهين ، حتى يؤدي ذلك بالمفكر العربي إلى ضرورة تكوين فكر جديد يستلهم من التراث ومن العلم الحديث : وهو في هذا وذاك يقوم على أسس نابعة من

البيئة العربية الخالصة ، مع فهم الطور التاريخي الذي يمر به الوطن العربي اليوم ، واستشراف آفاق جديدة للمستقبل .

● ما رأيك في عملية المزج بين هذين الاتجاهين اللذين ما زلنا نسعى إليهما منذ بداية القرن العشرين ، وفي حسابي أننا لم ننجح فيها حتى الآن ؟

— إن المزج في حد ذاته لا يؤدي إلى إبداع . كما أن الإبداع لا يمكن أن يقطن له الإنسان . ولكن يمكن القول بصورة عامة إنه سوف لا يكون هناك إبداع في الفكر العربي المعاصر إلا إذا تمكن أحد المفكرين - أو عدد منهم - من الوصول إلى معرفة عميقة للتراث العربي وللفكر الغربي معا . ثم يفهم تاريخ أمته ، ومشكلات مجتمعه الحالية ، ثم يبدأ بالتفكير في الاتجاه الذي يسير فيه المجتمع حاليا ، ويقدم له بديلا عمليا يمكن أن يقنعه على السير في اتجاه أفضل .



شجرة المحافظ

للكاتب النيجيري: فونزو آيدجينا
ترجمة: شوكت يوسف

أمينو أمينو - كان يشوب صوت المنادي
لهفة وجزع .

التقط الصدى النداء وزدته جدران
المجمع الحكومي الضخم المشاد حديثا
قبل أن يصل الصوت إلى الزقاق ، حيث
كان البستاني العجوز جالسا شبه نائم
آخذا ذقنه في راحتي يديه الخشتين
المتشقتين .

فتح أمينو عينيه ، فركهما . . رفع يده
أمامهما متقيا وهج أشعة الشمس . تمطى
تثائب عن فم أدرد وطقطقت مفاصله كما
صرير مفصلات الأبواب غير المشحمة .
أرهف السمع - لم يعد يسمع نداء -
وجلس ثانية على حجر بناء مكسورة .

فونزو آيدجينا

فونزو آيدجينا قاص وكاتب
مسرحي نيجيري من جيل
الشباب . أنهى دراسته الجامعية
في مدينة ايفي ، ثم تابع دراساته
العليا في إحدى جامعات كندا .
ينشر نتاجه في المجلات الدورية
المتخصصة الصادرة في
نيجيريا . وقصة « شجرة
المحافظ » التي نقدم فيما يلي
تعريبا لها إحدى قصص مجموعته
« المعجزات لا تحصل فورا » .

- امش ، امش ، - وأشار له بيده
بفظاظة . - هناك تعرف كل شيء .

صعد البستاني العجوز درجات السلم
واحدة اثر أخرى بصعوبة . توقف على
بعد خطوات من باب مكتب سيادة المدير
ونظر إلى ثيابه غير اللائقة مع احساس حاد
بالخجل . كانت بادية بشكل ظاهر على
قميصه المغبر قطب الخيوط السوداء الدالة
على محاولات زوجته المتكررة وغير
الناجحة لخياطة ورتق الثقوب . كذلك
كان البنطل مهترئا مهلهلا ، وبوجه
خاص قرب الركبتين - فهو يزحف من
الصباح حتى المساء في الحديقة ، يقلم
ويعزق ويسقي ، نظر إلى حذائه المطاطي
ثم إلى بنطاله المشمر مرة ثانية . خلع
الحذاء ومسح رجله على العتبة الاسمنتية
ثم قرع الباب بحذر . سمع صوتا قويا
يأمره بالدخول .

- مساء الخير سيدي !

رفع مدير المنطقة نظره للحظة سريعة
ثم انكب ثانية متابعاً العمل الهام الذي
استغرق جل وقته في هذه الأيام . كان
الرجل واحداً من خريجي الجامعات
الكثيرين الذين فضلوا العمل الوظيفي
الدائم في الدوائر الحكومية على العمل في

- أمينو أمينو- رن الصوت في أرجاء
المبنى الضخم ووصل أسماع البستاني قويا
غاضبا .

نهض البستاني ، وكان على أتم
استعداد لتلبية طلب من كان يناديه
بالحاج . أسرع باتجاه مصدر الصوت قبل
أن يصل اسمه اسمع الأرواح
الشريرة . . وهات عندها مصائب
ومفاجآت شتى غير سارة .

ماكاد يلف الزاوية حتى صار وجهها
لوجه أمام حاجب سيادة المدير .

- ما بك ، أصم ؟ - صرخ غاضبا . كم
مرة يجب أن نناديك حتى تسمع ؟ كان
السؤال من النوع الذي لا يتطلب جوابا .
مع ذلك قال أمينو :

- ساحموني . أنا مذنب والله . . .

- مذنب ، مذنب . . . تتم الحاجب
متأففا . - والعقاب على قدر الذنب .
- سيادة المدير يطلبك إلى مكتبه .

هذه هي المرة الأولى التي يستدعيه مدير
المنطقة ، لذا بدا متخوفا ومتوجسا جدا
- ماذا حدث ؟ - سأل أمينو بقلق
وارتباك . ولكن كان الحاجب - كالعادة -
قليل الكلام .

المؤسسات الانتاجية التجارية والصناعية . كان بوجه عام طويل القامة ، لكنه بدا الآن للبستاني العجوز أطول وأضخم . درج على عدم التحدث مع الموظفين من المراتب الدنيا ، كما كان يرد التحية لهم بحركة من رأسه . في سنوات الدراسة غدا واحدا من المعادين بشكل مباشر للنظام العسكري ، أما الآن فيجلس راضيا مطمئنا يقلب الاضبارة أمامه ويعد خطاب المديح لممثل الجماعة الحاكمة . فقبل اسبوعين بلغ بزيارة المحافظ المرتقة ، ومنذ ذلك الحين ترك كل الأعمال الأخرى وانكب على تحضير خطاب الترحيب .

كالعادة كانت السطور الختامية أصعب شيء . أعاد قراءة الفقرة الأخيرة - في البداية همس ومن ثم بصوت مسموع : « عطوفة المحافظ ! شهدت المحافظة في عهدكم نمواً مطرداً للرفاه الاجتماعي ، وشعر أبناء الشعب والمواطنون الفقراء بارتياح لا مثيل له . كان شعاركم - تكافؤ الفرص ، التوزيع العادل للثروة الوطنية ، مساواة الجميع أمام القانون . . » أحس أن كل ما قاله غير كان . فما عساه أن يضيف كي يستثير

حماسة الجمهور وتصفيقه ويلحظ ابتسامة الرضى على وجه المحافظ . . غرق من جديد في التفكير واضعا طرف قلم الخبر الناشف بين أسنانه . رفع رأسه إلى السقف كمن يأمل في رؤية الكلمات المطلوبة هناك . عندها فقط رأى أمينو نهض من خلف مكتبه ، اقترب من النافذة المطلّة على الحديقة وأزاح الستارة . تابعه أمينو بنظراته صامتا ومرتبكا .

نظر سيادة المدير إلى الشجرة الصغيرة التي رفرف على سارية بالقرب منها علم البلاد كان من الممكن أن تذبل تحت أشعة الشمس المحرقة منذ زمن بعيد لولا سقايتها ورعايتها يوميا من قبل هذا البستاني العجوز . لكن تعيش البلاد الآن كلها حالة شح في الماء : طال فصل الجفاف وغدت حتى مياه الشرب غير متوفرة . لذا لم يخطر ببال أحد الآن سقاية الأشجار .

ألقي نظرة على الشجيرة . . سحب الستارة ثم التفت إلى أمينو .

- شجرة المحافظ تموت . - قال مبتها نظراته على البستاني المسكين ورن في كلماته شيء آخر أبعد من تقرير حقيقة بسيطة .

— لا يوجد ماء .. الخزانات فارغة .. بدأ أمينو كلامه متلجلجا ، ولم يعرف ما يضيفه .
— ماتت عطشا برأيك اذن ؟ - رفع صوته مهددا .

« هل تأمر أن أسقي من دمي هذه الشجرة اللعينة ؟ - قال البستاني في نفسه متألما من أعماقه . - أنت بنفسك اتصلت بمصلحة المياه وأمرت بإقفال كل المضخات والانتظار حتى بدء موسم الأمطار ، لأن الأنهار جفت ويتهدد البلاد جوع .. » .

هدر صوت المدير فوق رأسه :
— بعد أسبوع سينزورنا المحافظ . ولن يدخر وسعا في التعرف عن قرب على حياة وأحوال الشعب البسيط . وهكذا إذا ما ماتت الشجرة خلال هذين الأسبوعين ستطير من عملك . هل فهمت ؟

« لم يبق سوى أن أفقد عملي ، هذا أصعب شيء » ارتفعت الغصّة إلى حلقة لكنه تماسك : « كلا ، لن يرى دموعي هذا الغر المغرور الذي هو بعمر أولادي » .

وعندما خرج من المكتب سمع المدير يردد في أثره « تذكر إذا ما ماتت هذه

الشجرة ستطير من عملك » . رن هذا التهديد في أذنيه لفترة طويلة وبقيت صورة المحافظ وهو محني الظهر يشارك في غرس الشجرة لدى وضع حجر أساس هذا المجمع الحكومي الجديد ، تلوح في مخيلته .

انزعت في ذاكرة أمينو هذه الحادثة إلى الأبد . كانت الساعة التي تقوم عليها الأعمدة والجدران الاسمنتية البيضاء غاصة بالناس الذين جاؤوا من بعيد لاستقبال حكام البلاد . وكان أمينو واحدا من هذا الحشد البشري الضخم . مازال يذكر المحافظ في بزته العسكرية محاطا بجنود مدججين بالسلاح . لم يخطر ببال أمينو في ذلك الوقت أنه يمكن أن يكون بستانيا في هذا الموقع .

— ستكون وحدك مسؤولا عن هذه الشجرة - قال له المدير محذرا عندما باشر عمله . في الماضي كان كل شيء على ما يرام - كبرت الشجرة وبدت على الدوام خضراء قوية العود . لكن فصل الجفاف طال كثيرا هذا العام ، وها هي تموت الآن ويموت معها أمينو - سيلقى به في عرض الشارع ..

رجع إلى بيته الطيني الأشبه ما يكون

بالكوخ يثقل كاهله الحزن والتشاؤم .
كان التهديد يرن في أذنه ويجف قلبه لدى
التفكير في احتمال طرده من العمل .
أحست أم أولو زوجة أمينو على الفور
بحالة زوجها غير الطيبة - رأته يبعد من
طريقه بقرف أطفاله الذين فرحوا بعودته
وتعلقوا بثيابه وعرفت ، من خلال تجربتها
الطويلة معه . أنه من الأفضل ألا تسرع
في الاستفسار وطرح الأسئلة .

أثناء الغذاء حاول أمينو جهده إخفاء
قلقه . تظاهر بالرضى والاطمئنان . لكن
بعد الغذاء وانصراف الأطفال جلست
أولو قرب زوجها وسألته عن سبب قلقه
وانزعاجه .

- لكنك تستطيع نقل الماء من البيت .
- قالت الزوجة بعد أن أصغت لحديث
زوجها حتى النهاية .

- من البيت ؟ أعاد أمينو السؤال مبدئياً
دهشته من مثل هذا الاقتراح .

- وما الغريب في الأمر ؟
- نحن أنفسنا ليس لدينا ما نشربه .

- لكن إذا خسرت عملك سنموت من
الجوع . لا تهتم أنا سأكون مسؤولة عن
تدبير ماء الشرب للأطفال .

كان الناس ينظرون بدهشة للرجل
العجوز الذي ينقل جرار الماء على كتفه
عبر الشارع الرئيسي : هل جن هذا
الرجل أم أنه يتظاهر بالغباء والاستهتار ؟
لكن أمينو لم يعر اهتماماً للنظرات
المستنكرة . استمر في السقاية وشعر
ببعض الارتياح : برز أمل في إمكانية
انتعاش الشجرة .

حتى نهاية الأسبوع كان الناس قد
اعتادوا على مراه الرجل حامل الجرة ولم
يعد يلفت أنظارهم . لكن ورغم
التضحية والعناية المبذولة ، ذبلت
الشجرة . لم تجد السقاية بعد أن تشفقت
التربة وصار الماء يغور في الشقوق بعيداً
دون ملامسة الجذور .

أدرك أمينو ، عندما استدعاه المدير مرة
ثانية ، أنها الجولة الأخيرة . لكن كان
واثقاً أنه فعل كل ما كان ممكناً من أجل
إعادة الشجرة إلى الحياة ، وأن لا ذنب له
في شح المطر . صعد العجوز على الدرج
وقد عزم على قول الحقيقة مباشرة ودون
مواربة وليكن ما يكون .

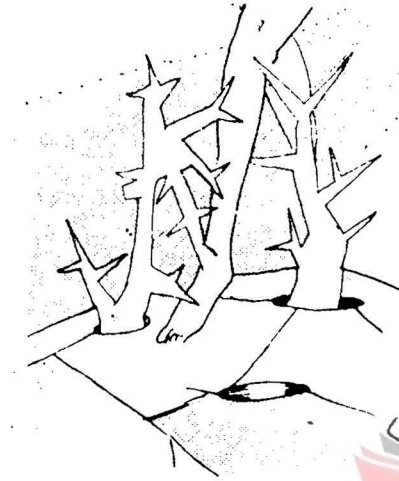
قرع الباب بقوة وفتحته دون انتظار
السماح له بالدخول . لم يكلف نفسه في

هذه المرة حتى عناء خلع حذائه أو نفض الغبار عنه . « في النهاية الغبار تراب ورفات بشر . وعمّا قريب ستذهب كل حياتي هباء وشجرة المحافظ كذلك . لكن لماذا تحاول السلطات المسؤولة أن تمرغني بالتراب قبل أن يحين أجلي في الرجوع إليه ؟ » ازدحمت الأفكار في رأسه وشعر بالضيق ..

عندما دخل كان المدير كما في المرة السابقة ، يتطلع عبر النافذة كما الاقطاعي الذي يلقي نظرة على أملاكه . لكن بدا غير مسرور الآن .

كانت العواصف الرملية تهز الشجرة وتسقط أوراقها واحدة إثر أخرى ، ومع كل ورقة ساقطة يزداد غضبه . « هذه ليست المصيبة الكبرى ، ثم ما هو أفظع منها ، أراد البستاني العجوز أن يقول له ، أخرج من مكتبك وانظر ما يحصل حولك : البلاد تموت من الجفاف » .

لكن لم تتح له فرصة النطق بكلمة . حول نظره عن النافذة واستدار ملتفتا إلى أمينو . كان وجهه أحمر طافحا بالغضب ونظرته خارقة كالنار التي تلتهم العشب اليابس .



— الشجرة تموت وغدا سيصل موكب المحافظ : لقد حذرتك قبلا . هددتك بالطرد وكن على ثقة أنني سأكون عند كلامي ! هل فكرت أن تقضي علي ؟ كيف يمكنني تقديم مطالب واقتراحات إلى المحافظ في حين يرى شجرته تموت ؟ لقد سودت وجهي ونزعت سمعتي . لكنني سأريك .. سأمسح بك الأرض .

في تلك اللحظة قرع الباب . دخل الحاجب ويده مغلف . كان على ظهر المغلف وبخط عريض خاتم « سري

للغاية « ما أن لمح المدير هذه العبارة حتى
أسرع في فتح الرسالة . كأن الجوقد أظلم
بعض الشيء فخطا باتجاه النافذة وأزاح
الستارة . أجال نظره عبر الاسطر
القليلة . . تأفف وألقى الرسالة بعصبية
على الطاولة . ألقى نظرة على الشجرة ،
كانت غارقة في سديم كثيف . تكاثرت
الغيوم وغدا وشيكا سقوط المطر . ابتعد
عن النافذة وجلس على كرسيه .
— يمكنك الذهاب . قال لأمينو — أسامحك
هذه المرة . لكن تذكر لاحقا . .

غرقت كلماته في الضجة التي أحدثها
هطول المطر . خرج أمينو وهو يفكر ويقول
بنفسه : « المطر يعني هموم ومتاعب
جديدة - كم من الشقوق في سطح
بيته » . .

ولم يلاحظ كيف أصبح وجه المدير
عابسا مقطبا عندما أعاد قراءة الرسالة وأمر
من ثم حاجبه إبلاغ رئيس الديوان بالغاء
كل الدعوات الموجهة إلى حفل الكوكتيل
على شرف المحافظ .



من التحليل اللغوي للأدب

صُور الموت واخزن

في رثاء ابن الرومي
ولده محمداً

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

د. محمد صلاح الدين بكر

منذ القديم والدرس اللغوي متصل بالنص الأدبي ، خاصة في صورته
القرآنية وصورته الشعرية مما دفع اللغويين المحدثين الى توجيه النقد اليه من حيث
انه يمثل جانبا معينا في المستوى اللغوي والمكان والزمان ، وان كان ذلك يمكن الرد
عليه .

على أن ذلك لم يكن كل ما اهتم به اللغويون العرب ، بل انهم أثروا
الدراسات الأدبية بدراسات لغوية خاصة ، للتعليق على النصوص الشعرية

والشعرية ، كالذي قدمه الفراء في « معاني القرآن » أو ما قدمه أصحاب الاحتجاجات للقرآن « كحجة » أبي على الفارسي ، و « المحتسب » لابن جني ، وكالذي قدموه لشرح بعض القصائد المستقلة ، كقصيدة « بانت سعاد » أو شرح ديوان لشاعر مفرد ، كشرح ابن جني لديوان المتنبي ، أو شرح أعمال مختلفة لشعراء مختلفين ك « المفضليات » و « الأصمعيات » .

وما يؤخذ على هذه الأعمال انها لم تكن تصدر عن نظرية واضحة ، وانما هي ملاحظات جزئية يسوق اليها النص .

لم تتوقف الدراسات الأدبية عند ذلك الحد (مجرد شرح لغوي للنصوص) بل تطورت في العصور التالية حتى تكونت نظريات واتجاهات متعددة في نقد الشعر العربي ، كما ظهر أعلام في النقد أمثال (الجرجاني والآمدي والقرطاجني وقدامة) . وسار النقد - منذ القديم - في طريق مستقلة عن الدراسات اللغوية ، وتطور كل منها تطورا عظيما في العصر الحديث ، وعلى الرغم من هذا التطور في النظريات النقدية فقد أحس المهتمون بالدراسات الأدبية بالحاجة الى طريق تجمع بين الدراسات اللغوية والنقدية ، ذلك لأن النقد الأدبي - عند اللغويين - درس تقييمي يقوم على الانطباعات الذاتية و « الحداث » ومن ثم فهو لا يقدم - في رأيهم - مقاييس موضوعية للعمل الأدبي .

ان النص الأدبي نص لغوي ، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها ، ذلك لأن هذا التحليل هو الذي يقودنا الى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص والتي تؤثر في المتلقين ، ولا يعني هذا كله شيئا أكثر من اننا - قراء ونقاد - لا يمكن أن ننفذ الى قيمة العمل الأدبي الا من خلال النص ذاته .^(١)

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ومن أجل ذلك يقدمون « علم الأسلوب » كي يكون الخطوة الأولى امام الناقد تضع أمام يديه المادة اللغوية في العمل الأدبي مصنفة تصنيفا علميا لعلها تساعده على فهم العمل الأدبي فهما أقرب الى الموضوعية . ومعنى ذلك أن علم اللغة يطبق فنون البحث اللغوي على النص الأدبي ، وبخاصة فيما يعرف بـ « مستويات التحليل »^(٢) .

∴ الاسلوبية أو « علم الأسلوب » هو الطريق المثلى لدراسة النصوص الأدبية .

أولا : لأنه لا يعتمد على الانطباعية التي اهتمت بها المناهج النقدية .

وثانيا : ان الاسلوبية تعتمد على الموضوعية مقياسا للأعمال الأدبية .

لذلك سنسير في عملنا هذا ، وما يليه من أعمال على بيان الجمال في النصوص الأدبية عن طريق عرضها عرضا لغويا .

بين يدي القصيدة

وظف ابن الرومي - في قصيدته - عناصر اللغة المختلفة (الأصوات والمفردات والتأليف ووجه المجاز المختلفة) لخدمة المعاني التي أراد إبرازها .
أ - فعلى المستوى الصوتي استغل الشاعر الطاقة الایمائية للأصوات - حروف المد بصفة خاصة - المناسبة في نغمتها واستطالتها مع نغمة الحزن التي تسود القصيدة ..

وعند النظر في القسم الأول (الذي خصص لعرض صور الموت) نجد الأصوات عمقت الاحساس بها منذ البيت الأول ، بل منذ الكلمة الأولى (بكأوكما) التي يتردد فيها صوت الألف مرتين ، ويظل صوت الألف - ومعه صوتا الواو والياء - يتردد ، خاصة الأبيات الأولى ، الأمر الذي أظهر الكلمات في صورة التأوهات والتوجعات التي تعبر عن آلامه ، نجد صوت الألف في البيت الأول في الكلمات (كان ، لا ، جودا ، أودى ، نظيركما) وكثر تكرار هذا الصوت في البيتين الثاني والثالث (اذ بدأ الشاعر البيت الثاني بأداة التنبيه (ألا) الدالة على التنبيه والاهتمام لخطر ما سيقال ، ثم تتبعها الكلمات (قاتل ، المنايا ، رميها ، الناس ، حبات ، توخى ، حمام ، الموت) ، وتستمر الأصوات في تفاعلها داخل المفردات موحية بعظم المصيبة ، كما سنرى عند العرض التفصيلي .

ب - وعلى مستوى المفردات نجدها تتضافر مع الأصوات من جهة ، وداخل التأليف من جهة أخرى لتظهر معاناته من جراء موت ابنه ، فالقسم الأول زاحر بالمفردات التي تعرض الموت في صورته المختلفة ، مثل (أودى ، قاتل ، المنايا ، رميها ، توخى ، حمام ، الموت ، الردى ، أنجزت ، المنايا ، وعيدها ، أخلفت الآمال ، قل لبيته ، تساقط نفسه ، تدوى ، ألح عليه النزف ، تساقط أنفسا ، ثكلته ، جدت للثرى ، أفردت ، دار وحشة) .

وفي القسم الثاني نجد المفردات التي تظهر مدى اعزازه ابنه واحساسه بفداحة المصيبة بفقده ، مثل : (ينفطر ، أقسى من الحجر الصلد ، ما سرنى ، غصبته ، ظلم الحوادث ، فقدناه ، الفاجع ، البين ، الفقد ، حالت بي الحال ، ثكلت سروري ، أخا زهد ، أريحانه العينين ، سأسقيك ماء العين ، جدت للثرى ، ما استمتعت منك بضمة ولا شمة ، الأسى ، توهم سلوة ، الوجد ، الأحزان ، لَدَعَا ، النار ، حزاة ، دار وحشة ، وحشة الفرد) .
القصيدة كلها تشكل مفرداتها بناء هائلا من الاعزاز والحب الذاهب المتغيب تحت التراب ، وسنرى عند التحليل التفصيلي مدى توفيق الشاعر في توظيف هذه المفردات داخل التأليف .

فج - مستوى التأليف : ان أظهر ما يمكن الحديث عنه - اجمالاً - في تأليف القصيدة
أمران : النفي والمجاز .

أ - النفي : ظهرت أساليب النفي في القسم الثاني ليبين أن الشاعر لم يتمتع بأي
مظهر من مظاهر السرور بعد وفاة ابنه ، وضع ذلك من خلال التنوع في استعمال
أدوات النفي ، والتنوع في مدخولاتها ، فجاء النفي بـ « لا » و « لم » و « ما » وجاء
مع كل أداة ضميمتها المناسبة لها والمتفقة مع الغرض الذي جيء بها من أجله ،
فعند ارادة النفي القاطع تستعمل (لم) ، لأنها قد يحتمل حدوث نفيها
مستقبلاً ، (٣) وعند ارادة نفي العادة أو الاستمرار ، يعبر بـ (ما) و (لا) (٤) .

ب - يستعمل ابن الرومي المجازات في هذه القصيدة كثيراً ، في صور مقبولة غير
متكلفة وقد مدح اللغويون النقاد هذه المجازات ، فالتأليف اذا خرجت عن
صورتها المألوفة التي تعبر فيها مفرداتها عن مدلولاتها الحقيقية الى مدلولات أخرى
غير حقيقية لعلاقة ما يتخيلها الأديب ترقى وتبلغ غاية الجودة ، لذلك عدت
المجازات في التأليف أبلغ من الحقيقة ، لأن المجازات - كما يراها أرسطو - آية
المواهب الطبيعية ، ولأن الاجادة في المجازات معناها الاجادة في ادراك
الأشياء (٥) .

وانما بلغ القرآن الغاية في الروعة والاعجاز لما اشتمل عليه من عجائب
الاستعارات وغرائبها ، ولو أوقعت اللفظة الحقيقية في موقع الاستعارة لكان
موضعها نابيا بها (٦) . ولقد جاءت المجازات في شعر ابن الرومي في مواقعها التي ما
كانت تغني عنها المدلولات الحقيقية لو أوقعت موقعها ، فهي - بـسرياتها في أرجاء
القصيدة دون تصنع - تحفر في قلب المتلقي تأثيرا لا سبيل الى انكاره .
لقد أعطت هذه المجازات صور الموت والحزن طابعا قائما متجهما نحس فيه
ضخامة الفاجعة ، وعظم البلوى وثقل الكارثة ، وتجعلنا - على غير ارادة منا -
نحس مع الوالد المصاب الالامه وأحزانه .

التحليل اللغوي للقصيدة

المطلع :

- ١ - بكاؤكما يشفي ، وان كان لا يجدي فجودا ، فقد أودى نظيركما عددي
- ٢ - ألا قاتل الله المنايا ورميها من الناس حبات القلوب على عمد

بدأ الشاعر قصيدته بما يسميه النقاد (براعة استهلال) ، وهو أن يبدأ
الشاعر قصيدته بما يناسب الغرض الذي من أجله أنشئت القصيدة ، ابتداء ابن
الرومي قصيدته باطلالة من نافذة الحزن الانساني (العين) حينما ابتداء المطلع بقوله

(بكأوكما) ، وهو صدر جملة اسمية خبرها فعل مضارع هو (يشفى) وهي جملة
تقريرية أردفها بجملة شرطية محذوفة الجواب هي (وإن كان لا يجدي) تعتبر بمثابة
الاستدراك على الجملة التقريرية الأولى ، وتتوزع على كلمات المطلع ألوان من المد
بالألف والواو والياء يطلق بكل منها صوته الحزين ، ويدع لأناته من خلالها أن
تستطيل وتمتد ، وهو إذ يجيد في البكاء جهدا ذاهبا الجدوى لا يرجع بمن فقدنا ،
ولا يعيد الينا من نزع عنا يرفع صوته ناعيا على المنايا ظلمها مستعديا عليها (ألا
قاتل الله المنايا) دعوة مفجوع يصاب في حبة قلبه ، ولا نجد كلمة تفيض بأعمق
معاني الحب والاعزاز والحرص والضمن والنفاسة والغلو ككلمة (حبات القلوب)
كما لن نجد كلمة تعكس قسوة الظلم مثل (على عمد) ، وفي اجتماع هذا التعبير
(حبات القلوب على عمد) تتمثل ذروة المأساة وعنفها ، وكما جعل الأبناء حبات
القلوب جعل ابنه الذاهب (واسطة العقد) والعقد حين يذكر يوحي باللالئ المنتقاة
التي بلوغ في اختيارها ونظمها لتأخذ مكانها في جيد الجسءاء ، و (واسطة العقد)
تنبئ عن بلوغ الغاية في الحسن والجمال .

صور الموت

- ٣ - توخى حمام الموت أوسط صبيتي فلله كيف اختار واسطة العقد
٤ - على حين شمت الخير من لمحاته وأنست من أفعاله آية الرشد
٥ - طواه الردى عني ، فأضحى مزاره بعيدا على قرب ، قريبا على بعد

بعد هذا المطلع الذي يسكب فيه الوالد أناته ، يبدأ في عرض الحدث الذي
ألم به دون انذار مسبق ، ويوظف الشاعر المفردات وتوظيفها لغويا يجسد
مأساته :

ففي قوله (توخى حمام الموت) يفيد الفعل (توخى) بالعمد الذي يفجع
النفس ، ويكرهها على تجرع ما ترفضه لو كان لها خيار ، واسناد الفعل الى غير
فاعله على سبيل الاستعارة المكنية ، تجسيد للموت في صورة الانسان الذي يعمد
الى هذا الفعل الذي تنفر منه النفس مما يزيد من كراهيتنا له .
الصورة الثانية للموت يجسدها البيت الخامس : (طواه الردى) وهو يهيم
لهذه الصورة بالبيت الرابع ، والبيت الرابع يظهر لنا أن الابن أصبح ثمرة ناضجة
قد حان قطاف الخير منها ، وأن الأب قد هيا نفسه للاستفادة من هذه الثمرة في
معترك الحياة الا ان الموت كان أسرع منه ، وكانت هذه الثمرة الناضجة من نصيبه
هو لا من نصيب الأب الذي كافح من أجل أن يرى هذا الغرس ، من أجل ذلك
تتضح المفارقة حينما يتضام البيتان معا ، ونجعل الجار والمجرور وما عطف عليه ،
وهو البيت الرابع ، متعلقا بالفعل (طوى) والتعبير بلفظ الماضي يؤكد أن هذا
الحدث لا يمكن رده ، واسناد الفعل (طوى) الذي هو من أفعال الانسان للردي

تجسيد ثان للموت ، كما أن استعارة (طوى) في معنى (غيب) تجسيد آخر لحدث الموت وكأن الانسان مجرد كتاب تطوى صفحاته ، وتأتي الجملة المعطوفة بالفاء (فأضحى مزاره) مترتبة على السابقة ، وتأتي الفاء لتقوم بوظيفة الربط بين الجملتين ربط النتيجة بسببها ، وتأتي المطابقة بين (قريبا) وبعيدا ، و (قرب) و (بعد) وجمع كل كلمتين متناقضتين في كتلة واحدة في صورة (المقابلة) (قريبا على بعد) و (بعيدا على قرب) لتظهر هذه الصورة البديعية من التناقض بين القرب وهو أمر تحبه النفس وتقبل عليه ، والبعد وهو أمر تكرهه النفس وتنفر منه .

- ٦ - لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها وأخلفت الآمال ما كان من وعد
- ٧ - لقد قل بين المهد واللحد لبثه فلم يشس عهد المهد اذ ضم في اللحد
- ٨ - ألح عليه النزف حتى أحاله الى صفرة الجادي عن حمرة الورد
- ٩ - وظل على الأيدي تساقط نفسه ويذوي كما يذوي القضيب من الرند
- ١٠ - فيالك من نفس تساقط أنفسا تساقط در من نظام بلا عقد

يواصل الشاعر حديثه عن الموت في صوره المختلفة ، ومن خلال استمراره في عرض صور الموت تطالعنا الحشرات الشديدة ، نحس حرارتها من خلال هذه الأبيات ، كما أحسنا حرارتها من خلال الأبيات السابقة ، هذا الاحساس جاء من :

- ١ - التوكيدات المتكررة في البيتين السادس والسابع .
- ٢ - الصور البيانية ، من استعارة وطباق ومقابلة .

يصور البيتان السادس والسابع الصورتين الثالثة والرابعة ، مبتدئا لهما بمؤكدتين هما (اللام وقد) في قوله (لقد) ، وما زاد في قوة هذين المؤكدين أنهما واقعان في صدر جملة جواب القسم المفهوم من السياق ، أي (والله لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها) ، كما أن (قد) اذا دخلت على الفعل الماضي أفادت التحقيق ، والتعبير « أنجزت » ينشئ بالتعجيل في التنفيذ ، ومجيء (وعيدها) مفعولا للفعل (أنجزت) يشعر بالاحن التي بينها وبين ابنه ، فالوعيد لا يكون الا بالعقاب ، كما أن الوعد لا يكون الا بالثواب ، قال تعالى : في مقام الوعد « فلا تحسن الله مخلف وعده رسله » - ٤٧ - ابراهيم .

وفي مقام الوعيد ، قال تعالى : « ذلك لمن خاف مقامي وخاف وعيد » - ١٤ - ابراهيم واجتماع هذه الكلمات (أنجزت ، المنايا ، وعيدها) في هذا التأليف يظهر الى أي مدى وصلت الجهامة في هذه الصورة ، وعلى العكس من ذلك تماما يجيء مدلول المصراع الثاني ، (أخلفت الآمال ما كان من وعد) ، ففي

مقابل (أنجزت) تحيء (أخلفت) وفي مقابل (المنايا) تحيء (الآمال) وفي مقابل (وعيدها) تحيء (وعد) ، فالمقابلة بين المصراعين أوضحت عظم المفارقة بين المعنيين ، بين تنفيذ معجل لأمر مكروه ، واخلاف لأمر محبوب ، هكذا كثف الشاعر الصورتين المتناقضتين بواسطة الاستعارة والمقابلة .

الصورة الرابعة للموت يعبر عنها الشاعر في البيت السابع عن طريق الكناية ، في قوله (قل بين المهد واللحد لبثه) والفترة التي بين المهد واللحد هي عمر الانسان ، وقلتها تعني قصر العمر ، ومجيء الطباق مكررا في المصراعين ، الطباق بين (المهد) و (اللحد) وعدم وجود فواصل صوتية بينها سوى الواو ساعد في اظهار صغر الفترة الزمنية التي عاشها الابن ، ومجيء المصراع الثاني ليزيل لبساً قد يحمله المصراع الأول ، فقصر العمر قد يوهم بضعف العلاقة بين الأب وابنه ، وضعف ما يترتب عليها من شعور بالحرمان لفقده والحزن للقائه ، فيبادر الشاعر الوالد ، بدفع هذا الوهم ، بادئا المصراع الثاني بالفاء الدالة على التعقيب وعدم المهلة ، والنفي بـ (لم) يفيد استمرار النفي (النسيان) من الماضي الى الحاضر وعدم احتمال حدوثه في المستقبل ، وهذا فرق ما بين النفي بـ (لم) وغيرها من أدوات النفي الأخرى^(٧) .

في الأبيات الثلاثة التالية ، وهي آخر أبيات القسم الأول ، يرجع الوالد بذاكرته الى الفترة التي قبيل الوفاة ، وهذا الرجوع أشبه ما يكون بما يسمى في الفن الروائي (الاسترجاع) ، وصور ما كانت عليه حال الابن من مرض أودى به الى الموت ، وتصور عبارة (ألح عليه النزف) عنف الداء كما يلي :

١ - المفردان (ألح) و (النزف) فالإلحاح في الأمور المحمودة مكروه بله الأمور المكروهة وارتباط (النزف) بالدماء . واستمراره حتى النهاية ، يجعل الانسان يصدف عن سماع هذه الكلمة بله التمعن في مضمونها .

٢ - الاستعارة الحاصلة من التجوز في اسناد (ألح) الى (النزف) فيه تجسيد للمسند اليه في صورة انسان يصر على اتمام هذا الفعل المقنوت ، وتكتمل الصورة الكريمة باكتمال البيت بالصورة البديعية (المقابلة) بين (حمرة الورد) و (صفرة الجادي) أي الزعفران ، المقابلة بين صورة الجمال المحبوبة المتمثلة في حمرة الورد ، وصورة المرض أو القبح المتمثلة في صفرة الجادي . والبيت التاسع استكمال للبيت السابق في عرض الحالة المرضية التي ألمت بالابن الى أن أودت به الى الوفاة في صور متدرجة عبر عنها الفعل الماضي (ظل) الذي يفيد الاستمرار بدلالته المعجمية ، والفعلان المضارعان (تساقط) و

(يذوي) اللذان يفيدان الاستمرار بصيغتهما ، كما يفيد صوت السين في (تساقط) محاكاة الحدث المدلول عليه بفعله ، والفعل (يذوي) باسناده الى (الرند) وهو الريحان ، يوحي بفترة نضارة كانت له ، وطالما وجدت العين منها منظرا حسنا والأنف شذا طيبا ، ان عرض هذه الصورة المفصلة لحالة الابن المرضية تكشف عن ميزة شعرية من ميزات ابن الرومي وهي ميزة الاستقصاء .

ثم يختم هذه الصورة بالبيت العاشر الذي يكاد يكون تكريرا للبيت السابق عليه ، مختلفا عنه من حيث كونه يبدأ بأسلوب تعجبي مشوب بالتحسر (فيالك من نفس تساقط أنفسا) وكون الفاعل لـ (تساقط) في البيت السابق ، مفعولا لـ (تساقط) في هذا البيت ، وفيه نص على توزع هذه النفس ، وأنها خرجت مجزأة .
ومجيء المفعول المطلق في المصراع الثاني مبينا للنوع وموصوفا بشبه الجملة (من نظام بلا عقد) يبين الكيفية التي كان عليها خروج الروح وهو خروج مجزأ متوالٍ في غير مهلة ، وهذا ينبئ عن مدى الجهد والمشقة التي كان عليها الابن الفقيد وهو يعاني سكرات الموت .

القسم الثاني

ان تقسيم القصيدة الى قسمين هو تقسيم اجتهادي من أجل التحليل اللغوي فقط ، اذ لا يمكن الفصل التام بين القسمين ، فشاعر الحزن واضحة في القصيدة منذ بدايتها ، بل منذ أول كلمة فيها ، كما أن مظاهر الموت وصورة مختلطة بمشاعر الحزن ، فالقسمان همترجان لكن تقسيمنا باعتبار الأمر الغالب في كل قسم .

تمثل مفردات هذا القسم بشحنات مركزة من العواطف الجياشة ، والحين الجارف لذلك العزيز الفقيد ، وهل القصيدة كلها الا اظهار لذلك الحب الذاهب والحسرة عليه ؟! حتى في القسم الأول يظهر ذلك الاعزاز والحين ، والظاهرة اللغوية الغالبة على هذا القسم هي ظاهرة النفي المتنوع ، نفي كل مظاهر الفرح أو التمتع بلذات الحياة المباحة ، هذا مع استمرار الدلالات المجازية - وان كان ذلك بصورة أقل - في ثنايا التأليف ، كما سيتضح .

- ١١ - عجبت لقلبي : كيف لم ينظر له ولو انه أقسى من الحجر الصلد
- ١٢ - وما سرني أن بعته بشوابه ولو انه التخليد في جنة الخلد
- ١٣ - وما بعته طوعا ، ولكن غصبته وليس على ظلم الحوادث من معدى

في هذه الأبيات الثلاثة ، يتحدث الشاعر عن مشاعره تجاه ابنه من خلال

عرضه لأحاسيسه الداخلية يبدؤها بالتعجب من عدم انقطاع قلبه على ابنه ، مع الاعتراف بصلافة هذا القلب ، لكن ذلك المصاب أقسى على النفس من قساوة قلبه ، وهذا يدل على مدى التيع الوالد على ابنه .

يبدأ البيت الثاني بالنفي بـ (ما) الداخلة على الفعل الماضي ، فيفيد استمرار المنفي الى زمن الحال^(٨) ، ويستمد الاسلوب غرابته وقوة تأثيره من اجتماع هذه الضمائم (سر ، بعث ، بثوبه) فالمجاز الحال من اسناد البيع الى الأب ، ونفي السرور بعد هذا البيع ، مع كون الثمن هو التخليد في جنة الخلد ، ان التعبير عن الفقد بالبيع قد يوقع في لبس استغناء الشاعر عن فلذة كبده ، لأن البيع انما يكون عند استغناء البائع عن شيء ما ، أو حينما يكون مضطرا لبيعه ، والأبناء لا يصدق عليهم هذا ولا ذاك ، لكن الذي يغفر للشاعر هذه الاستعارة هو جعله التخليد - وهو ما يتمناه كل امرئ - ثمنا لهذا البيع ، وكأن الشاعر قد أحس برداءة التعبير بـ (بعته) فاستدرك في البيت التالي ، فنفى أن يكون هذا البيع قد صدر منه اختيارا ، فقال : (وما بعته طوعا ، ولكن غصبته) ويأتي التأثير الدلالي في هذا الاسلوب المنفي من :

١ - محيى الحال (طوعا) بعد الجملة الفعلية .

٢ - الطباق بين الحال (طوعا) و (الفعل) « غصبته » .

ان النفي ليس متوجها الى الفعل وحده ، لكنه متوجه له وللحال معا ، وحينما ينفي البيع طواعية فلا يبقى الا الغصب ، وهو ما أكدته الاستدراك بالمطابقة و (لكن غصبته) والذي قوى من تأثير النفي في المصراع الأول اردافه بأسلوب نفي في المصراع الثاني بواسطة (ليس) « وليس على ظلم الحوادث من معدي » فجاء بمثابة البرهان على صدر البيت فلا دافع لصروف الدهر ، ولا راد للقضاء ، (وليس) تستعمل لنفي الحال والعادة ، وتضام الجملة الاسمية معها يدل على ثبوت المنفي ، وتضام (من) الزائدة في سياق النفي ، يؤكد العموم الواقع بعده ، أي تأكيد عدم احتمال وجود النصير والمعين على صروف الدهر .

- ١٤ - واني وان متعت بابني بعده لذاكره ما حنت النيب في نجد
١٥ - وأولادنا مثل الجوارح أيها فقدناه ، كان الفاجع البين الفقد
١٦ - لكل مكان ، لا يسد اختلاله مكان أخيه من جزوع ولا جلد
١٧ - هل العين بعد السمع تكفي مكانه أم السمع بعد العين يهدي كما تهدى

يتحدث الشاعر الوالد عن منزلة ابنه حديثا غير مباشر - على خلاف الأبيات

السابقة - يتحدث عنه من خلال حديثه عن الأبناء عموما وابنيه الباقيين خصوصا ،
ينفى في هذه المجموعة أن يكون أحد الأبناء مغنيا عن الآخر في حالة فقدته ، وانما
لكل منزلته التي لا يمكن للآخر أن يحل فيها ، أو يغني غناؤه ، تماما كما لا يمكن
الاستغناء باحدى الجوارح عن اختها لأن لكل وظيفتها التي لا يمكن للجراحة
الأخرى - مهما بلغت نفاستها - أن تقوم مقامها .

ومن أجل ابراز هذه المعاني وظف الشاعر القدرة التأثيرية لبعض الأصوات
والكلمات التي تحمل - عند تضامها دلالة التناقض ، كما وظف أساليب التأكيد
والنفي والاستفهام الانكاري (الذي يتضمن النفي) .

يبدأ البيت الأول من هذه المجموعة بجملة اسمية مؤكدة بـ (ان) في أولها و
(اللام) في خبرها ، مفصولا بينهما بجملة شرطية محذوفة الجواب ، لأن الشرط
جاء بمثابة الاعتراض الذي ليس مقصودا أن يكون ذا دلالة رئيسية في السياق ،
يعلق الأب تذكره لابنه على أمر ليس محتملا توقفه أو انقطاعه ، لأنه يعبر عن طبيعة
وغريزة ، هي حنين النوق النجدية ، فهي ذكرى دائمة ، ولقد كان الشرط
المعتراض بين اسم (ان) وخبرها تمهيدا للبيت التالي ، فالمتعة بالباقي من الأبناء ،
تعني نسيان الراحلين أو عدم الحنين اليهم ، شأنهم شأن الجوارح لا تغني جراحة
عن الأخرى ، وجاءت الكلمات (الجوارح ، فقدناه ، الفاجع ، البين الفقد)
وتكرار بعضها وتواليها بمثابة طرقات على السمع ويحيي البيتان السادس عشر
والسابع عشر دليلين يوضحان المقولة السابقة .

بدأ البيت الأول منها بجملة اسمية المبتدأ فيها نكرة موصوفة بجملة فعلية
منفية طويلة الى حد ما ، والأصل في (لا) أن تنفي المستقبل^(٩) وهو هنا مقصود به
الثبوت لأن السياق هنا يتحدث عن العادة ، ومجيء المضارع بعد (لا) يفيد تجديد
المنفي حيناً بعد حين ، وتقديم المفعول (اختلاله) يؤكد مكانة الابن الراحل ،
والمطابقة بين (جزوع وجلد) كما تظهر عظم المفارقة بين الضدين تفيد
التقصي ، واستغراق الأحوال كما ان (من) الزائدة في سياق النفي تفيد تأكيد ذلك

الاستغراق ، وكل ذلك يؤكد منزلة الأبناء عند الآباء (الباقيين والراجلين على شرع سواء) .

أما الدليل الثاني الذي ساقه فقد صاغه في أسلوب استفهام انكاري ، وهو لا يعدوان يكون صورة من صور النفي الذي جاء على طريقة الاستفهام ، بل ربما كان أبلغ ، وقد جاء الاستفهام الانكاري في القرآن الكريم أبلغ من النفي ، في قوله تعالى : (هل جزاء الاحسان الا الاحسان ٦٠ الرحمن) ولو جيء به منفيا فقليل « ما جزاء الاحسان الا الاحسان » لكان أسلوبا تقريريا لا بلاغة فيه ، وكونه على صورة الاستفهام يبين مدى قبج مقابلة الاحسان بالاساءة ، وتخصيص العين والأذن بالذكر دون غيرهما من الحواس ينبئ عن قيمة هاتين الحاستين ، فهما نافذة الانسان على العالم ، وقد ورد ذكرهما أكثر من غيرهما من الحواس الأخرى في القرآن الكريم (١٠) .

- ١٨ - لعمرى لقد حالت بي الحال بعده فباليت شعري ، كيف حالت به بعدي
١٩ - نكلت سروري كله اذ نكلته وأصبحت في لذات عيشي أخا زهد
٢٠ - أريحانة العينين والأنف والحشا ألا ليت شعري هل تغيرت عن عهدي
٢١ - سأسقيك ماء العين ما أسعدت به وان كانت السقيا مع الدمع لا تجدي
٢٢ - أعيني جودا لي فقد جدت للثرى بأنفس مما تسألان من الرفد
٢٣ - كأني ما استمتعت منك بضممة ولا شمة في ملعب لك أو مهد
٢٤ - ألام لما أبدى عليك من الأسى واني لأخفي منك أضعاف ما أبدى
٢٥ - محمد ، ما شيء توهم سلوة لقلبي الا زاد قلبي من الوجد

في هذه المجموعة من الأبيات ، يتحدث الشاعر عن مشاعره تجاه ابنه الراحل من خلال عرض حالته النفسية والعاطفية ، وتبدو ظاهرة (الالتفات) واضحة في هذا الجزء فهو يتحدث عن ابنه بضمير الغائب وذلك حينما يصف حالته هو النفسية ، ثم يلتفت الى ضمير الخطاب حينما يتوجه الى ابنه ويحدثه كأنه معه ،

وتتضافر مع ظاهرة (الالتفات) بعض الظواهر الأخرى الموجودة منذ بداية القصيدة ، مثل تردد بعض الأصوات أكثر من غيرها كصوتي السين والشين ، وتردد بعض الكلمات الدالة على معاناته مثل (ثكلت ، أخا زهد ، الذمع ، الوجد ، الأسى) ومثل تردد ظاهرتي النفي والتوكيد .

يصف الشاعر في البيتين الأولين حالته النفسية التي آل إليها ، وفقده لكل لذات الحياة .

يبدأ الشاعر البيت الأول منها ، بجملتين الأولى منها اسمية والثانية فعلية ، أما الأولى ففيها مؤكدان هما اللام الداخلة على صيغة القسم ، والقسم نفسه (لعبري) ، والثانية أيضا بها مؤكدان ، هما اللام الداخلة على (قد) و (قد) . فاجتمعت أربعة مؤكدات ، تفيد تحول حالته بعد ابنه ، هذا التغير قد أوصله الى حالة لا يشعر فيها ولا يدرك كيف تم هذا التغير ، ان هول الفاجعة قد جعله مفقود التوازن .

لكن الشاعر لا يمكث كثيرا في حالة اللاوعي هذه ، بل يوقفنا على حالته النفسية ويعلمنا ، في ادراك واع انه ثكل سروره ب وفاة محمد ، وأصبح زاهدا في لذات الحياة . يوصل البناء الشاعر هذا المعنى من اختيار الضمائم وطريقة اسنادها ، فقد اختار المجاز بايقاع الفعل (ثكل) على المفعول (سروري) فالسرور لا يثكل وإنما ينقذ ، لكنه عبر عن الفقد بالثكل (مشكلة) لثكل ابنه ، وساعدت (المشكلة) في تصوير المعنى ، وقد أكد ذلك الثكل بالتوكيد المعنوي (كله) ثم أورد المعنى نفسه في المصراع الثاني (جملة أصبح) التي جاء خبرها (أخا زهد) مؤكدا للمعنى ، ، وفي اضافة (أخا) ، (زهد) ما ينبئ باللازمة وعدم الانفكاك .

وفي الأبيات التالية يلتفت الشاعر من ضمير الغيبة الى ضمير الخطاب متصورا ان ابنه المتوفي مازال موجودا معه ، وهذه حالة وجدانية يرفض فيها الشاعر

الواقع ، واقع موت ابنه .

يبدأ الشاعر البيتين التاليين بمخاطبة ابنه ، (أريحانة العينين والأنف والحشا) فهو جمال للسمع والأذن ، بل هو أيضا جمال للباطن مع الظاهر ، لكن الشاعر يحاول أن يتجاهل المصير الذي صار اليه هذا الجمال ، لذلك يردف العبارة السابقة باستفهام مشوب بالانكار والحسرة (هل تغيرت عن عهدي) ؟ ! وهو يعده بأن يهبه الحياة التي فقدوها من خلال سقيه ماء عينيه ، ما دام في ذلك سعادتها ، انها محاولة لتخليد الابن بالذكرى ، ما دام ليس في مقدوره اعادته الى الحياة .

ثم يرجع مرة ثانية الى مخاطبة عينيه (أعيني جودا لي) بعد أن وعد ابنه بتخليده بماء عينيه ، يستحث عينيه على البكاء ، وهو في سبيل ذلك يحاول اغراء عينيه بأنه قد وهب الثرى أنفـس ما عنده فهل تبخل عليه عيناه بقطرات من الدمع ؟ ! (والمشاكلة) الحاصلة بين جود العين وجوده زادت المفارقة الواضحة بين الجودين ، جود بقطرات من الدمع وجود بالنفس ، وللزمن أيضا دور في ابراز هذه المفارقة ، فجود العين لم يقع بعد ، لذلك جاء الفعل دالا على المستقبل (جُدْ) والجود بالنفس قد حدث وانتهى ، لذلك عبر عنه بالماضي (جاد) والفرق كبير بين جود لم يقع وجود وقع ، يضاف الى ذلك المجاز الحاصل بين الفعل والفاعل في (جدت) فالجود يكون عن طيب نفس ، أما الغضب فلا يسمى جودا الا مجازا فاستعارة الجود للفقـد ، وكون المجود له الثرى ، هو الذي أخرج الاسناد على هذه الصورة ..

في الأبيات التالية يلتفت الشاعر الى خطاب ابنه متذكرا عمره القصير السريع ، وذكرياته مع ابنه التي مرت كأن لم تكن ، يصور المعنى بأسلوب نفي مسبوق بتشبيه ، وقد زاد التشبيه المتقدم على النفي من قوة تأثيره ، هذا بالإضافة الى شبه الجملة وما عطف عليه اسمي مرة (ضمة وشمة) وسبق النفي بأداة التشبيه يخرج التأليف من حيز الاخبار الذي لا يحمل طرافة من نوع ما ، فلو قال : (ما استمتعت منك بضمة ولا شمة) لانتفى الحنان والحب على اطلاقهما - وهو غير

مراد - لكن مجيء التشبيه متقدما على النفي أخرج النفي عن حقيقته ، وإنبا عن حقيقة الحرمان الذي يعانیه الوالد ، فلقسوة الحرمان على نفسه يحس كأنه لم يقبل ابنه ولم يضمه أو يشمه مجرد ضمة واحدة أو شمة واحدة ، فوظيفة التشبيه اطراح النفي والتجرد للاحساس بالمعاناة من الحرمان ، وزاد في تكبير المعاناة اسما المرة فضمة واحدة أو شمة واحدة كأن الأب لم يحصل عليها ، وهذا التأثير الدلالي جاء من سبق التشبيه أداة النفي ، وكون الجملة المنفية خبرا لأداة التشبيه ، ويفيد اسما المكان (ملعب ، مهد) ملامح دلالية خاصة يضيفانها على العلاقة الخاصة بين الوالد والابن ، وهي حرصه على أن يكون قريبا دائما من ابنه حيث كان .

في البيت التالي^(٢٤) يصف مشاعره من خلال موقف المقرين منه ولومهم له على ما يظهره من عدم الجلد والتصبر ، وهو في الحقيقة يخفي من هذا الأسى أضعاف ما يديه ، وتتضافر المفردات (آلم ، الأسى ، أضعاف) مع الطباق الناتج عن تضاد الفعلين (أبدى ، وأخفى) وأسلوب التوكيد بـ (أن) و (اللام) في المصراع الثاني ، وجمع التكسير (أضعاف) الدال على الكثرة .

في البيت الأخير من هذه المجموعة ، يصرح الوالد بذكر اسم ابنه بعد ان كان مستترا خلف ضمير المخاطب ، بعد ان وصلت مغالطة الشاعر نفسه غايتها ، يعقب هذا النداء جملة اسمية محصورة بـ (ما) و (الا) ، واسلوب الحصر من أقوى وسائل التوكيد ، ان لم يكن أكدها ، يقصر الشاعر أي شيء في حياته على كونه مبعثا للوجد ، وقد وظفت الدلالة المعجمية للفعلين (توهم) و (زاد) لتقوية أسلوب القصر فهو لم يكتف بذكر النكرة (شيء) على اطلاقها ، وانما خصصها بالجملة الفعلية (توهم سلوة) أي أن كل شيء في هذا العالم يشعل الألم في قلب الوالد حتى الأشياء التي قد يتوهم (مجرد وهم) انها سلوى تبعث مكامن الشجن في نفسه ، وبذلك يكون المعنى الدلالي في هذا البيت قد تأدى من خلال :

١ - المفردات ذات الدلالة المعجمية .

٢ - النكرة الواقعة في سياق النفي فتؤكد العموم الحاصل بنفس صيغتها .

كما أن هذا المعنى قد مر بمراحل ثلاث هي :

- ١ - نفي السلوى .
- ٢ - نفي توهم السلوى .
- ٣ - كل شيء يتوهم سلوى يزيد من آلام الوالد .
- ٢٦ - أرى أخويك الباقيين كليهما يكونان للأحزان أورى من الزند
- ٢٧ - اذا لعبا في ملعب لك لَدَعَا فؤادي بمثل النار عن غير ما قصد
- ٢٨ - فما فيهما لي سلوة ، بل حزازة يهبجانها دوني ، وأشقى بها وحدي
- ٢٩ - وأنت ، وإن أفردت في دار وحشة فاني بدار الأنس في وحشة الفرد
- ٣٠ - عليك سلام الله مني تحية ومن كل غيث صادق البرق والرعد

في هذه الأبيات الأخيرة من القسم الثاني يواصل الوالد حديثه عن أحاسيسه تجاه ابنه الراحل من خلال حياة ولديه الباقيين ، في شتى حالاتهما ، ولقد مر الحديث عن الابن من خلال حديث عارض قصير عن ولديه (في البيت الرابع عشر) لكن المضمونين مختلفان ، فهو هناك يؤكد تذكره لابنه ، ولن يشغله عن هذه الذكرى تمتعه بابنيه ، فهو يذكر متعته بابنيه ، وهنا لا يتحدث عن متعة ، وإنما يتحدث عن نار تحرقه بنار الذكرى من جراء أفعالهما ، اننا يمكن ان نقول : ان المتعة التي تحدث عنها هناك متعة بالقوة - ان جاز استعمال ذلك المصطلح المنطقي - متعة كامنة في وجودهما ، لكن حينما يتحركان في الأماكن التي كان يتحرك فيها الأخ الراحل فان مشاعر الأب تلتهب بنار الذكرى .

من أجل ذلك كان الحديث عن الابن الراحل من خلال الحديث عن أخويه ليس حديثا معادا أو مكررا بل حديثا متدرجا متطورا .

وتتصافر المفردات والتأليف (بدلا لتيها) الحقيقية والمجازية ، لتشكيل الصورة الأخيرة من القسم الثاني (أحاسيس الوالد) الذي تصاعدت فيه الأحزان حتى الذروة ، ومفردات هذه المجموعة زاخرة بالدلالات المعبرة عن الحزن ، مثل

(النار ، الأحزان ، الحزازة ، لذعا ، النار ، أفردت ، دار وحشة ، دار الأنس ، أشقى) ، وتتضام هذه المفردات في تأليف توظف فيها توليفا يساعد على تكثيف هذه المشاعر ، مثل التوكيد (كليهما) والمبالغة (أورى) والنفي (ما) والحال (وحدي) ، والطباق (سلوة - حزازة) ، (أنس - وحشة) ومراعاة النظير بين (أورى - الزند - لذعا - النار) .

في البيت الأول يخبر الشاعر عن الذي يعتمل في قلبه حينما يرى ولديه الباقيين ، وهو كونها مولدين للأحزان في قلبه ، بل هما في توليد هذه الأحزان أسرع من الزند في توليد النار ، والتعبير بالفعل (أرى) يفيد اليقين لا التوهم ، وكونه مضارعا يفيد استمرار اشتعال هذه النيران في قلبه ، وتتضام التوكيد المعنوي (كليهما) يفيد ألا أمل في أن يكون أحد الابنين مسريا عن الأب هذه الوحشة وخففا من حدة هذه الآلام ، وتظل صيغة المبالغة (أورى) تفيد سرعة توليد هذه الأحزان لأدنى ملابسمة ، وأن وجود الابنين أقدر على توليد أحزانه من مصادر النار الطبيعية .

وفي البيت الثاني يفسر سبب توليدهما هذه النيران ، وهو تحسيدهما - من خلال لعبهما - حياة ابنه الراحل ، وأيام طفولته الغضة ، وتوحي الكلمتان (لعبا ، ملعب) وتشعان اشعاعا قويا بما يعتمل في نفس الأب من آلام لفقد هذا الابن في سن اللهو البريء . كما يفيد الحال شبه الجملة (عن غير ما قصد) احتراسا من أن يكون لتذيعهما النار عن قصد فتتحول علاقة الحب بينهما وبين أبيهما الى علاقة كراهية ، الأمر الذي لم يردده الشاعر ولم يقصده .

يستمر البيت الثالث في هذه المجموعة في استكمال تفسير الفكرة التي عرضها البيت الأول ، وبدأ في تفسيرها في البيت الثاني ، بدأ البيت الثاني بجملة مثبتة ، وبدأ البيت الثالث بجملة منفية بـ (ما) ، (فما فيها لي سلوة) ، ويتكامل النفي مع الاثبات في تفسير المضمون الدلالي الذي قصده الشاعر ، ويتضافر مع النفي في تفسير المعنى العناصر النحوية التالية :

١ - اسمية الجملة المنفية .

٢ - كون المبتدأ (سلوة) نكرة .

٣ - تقدم الخبر (فيها) ومتعلق المبتدأ (لي) على المبتدأ (سلوة) .

٤ - تضام (بل) التي للاضراب . واسمية الجملة تفيد الثبوت والاستمرار للمنفى (عدم وجود السلوى في ابنه) وتقدم الخبر ومتعلق المبتدأ يجعل الجملة مقصورة ، من باب قصر الخبر على المبتدأ ، وكون المبتدأ نكرة يفيد العموم ، ووقوعها في حيز النفي يؤكد هذا العموم ، وتضام (بل) يهيء الاسلوب بعدها للطباق ، أي يكون ما بعدها مناقضا لما قبلها ، مما يجعل الضميتين المتحالفتين دلاليا بمثابة التأكيد للمعنى الناشئ من تضام السلب مع الايجاب ، وتضام الجملتين الفعليتين (يهيجانها دوني) و (أشقى بها وحدي) صفتان للنكرة (حزاة) يزيد المعنى كآبة وحزنا ، فهو لم يقتصر على نفي السلوى ، بل أثبت الحزاة ، حزاة موصوفة بصفتين تدلان على الاستمرار ، لدلالة الزمن فيها على المضارع ، وتدل الحالان المفردتان (دوني) و (وحدي) على تفرده بهذه الشقوة مما يزيد في ثقل أحزانه .

في البيتين الأخيرين يختم الشاعر المأساة التي صورها في قسمين ذوي مشاهد متعددة متكاملة ، بمحاولة التأسي وتعزية نفسه ، وذلك حينما يقارن بينه وبين ابنه ، وانه رغم وجوده بين الأحياء فانه يعاني من الوحشة نفسها التي يعاني منها ابنه المدفون تحت التراب ، يبرز ذلك المعنى من خلال الضمائم (المفردات) المتناقضة ، ومن خلال رد العجز على الصدر ، ويؤكد هذه المقابلة بـ (ان) في بداية المصراع الثاني .

وبعد ان يسدل الشاعر الستار على مأساته المروعة لا ينسى ان يلقي على ابنه الراحل تحية الاسلام التي قد تسكب عليه في وحدته الأمن والطمأنينة ، كما يدعو له بالسقيا لعلها تكون فالأ حسنا وهو أن يكون فرطهم على الحوض حينما يتقابل المؤمنون يوم القيامة .

- (١) - ص ١٢٤ - الأسلوبية الحديثة : محاولة تعريف ، مجلة فصول المجلد الأول ، العدد الثاني : يناير ١٩٨١
- (٢) - ص ١١٦ - علم اللغة والنقد الأدبي : مجلة فصول : المجلد الأول : العدد الثاني يناير ١٩٨١
- (٣) انظر : مغني اللبيب جـ ص ٢٧٩ .
- (٤) الأصل في (ما) ان تكون لنفي الحال أو ما قاربه ، والأصل في (لا) ان تكون لنفي المستقبل . انظر شرح المفصل جـ ٧ ص ١٧ ، ١٠٨
- (٥) مناهج بلاغية ص ١٦
- (٦) مناهج بلاغية ص ١٢٠
- (٧) انظر : مغني اللبيب جـ ١ ص ٢٧٩
- (٨) انظر : شرح المفصل جـ ١ : ص ١٧
- (٩) انظر : شرح المفصل جـ ٧ ص ١٠٨
- (١٠) انظر : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ص ١٢٢ و ص ٣٦٠ - ٣٦١

قائمة المراجع

- ١ - ابن هشام : : أبو محمد عبد الله جمال الدين الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد : نشر دار الكاتب العربي . لبنان .
http://Archivebeta.Sakhrat.com
- ٢ - ابن يعيش : موفق الدين يعيش بن يعيش . شرح المفصل بتحقيق لجنة من علماء الأزهر المطبعة المنيرية .
- ٣ - الراجحي : د . عبده . علم اللغة والنقد الأدبي : مجلة فصول يناير ١٩٨١ - القاهرة .
- ٤ - عبد الباقي : محمد فؤاد : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم نشر دار الفكر - لبنان
- ٥ - عياد : د . محمود : الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف . مجلة فصول يناير ١٩٨١ .
- ٦ - مطلوب : د . احمد : منابع بلاغية . الطبعة الأولى . وكالة المطبوعات . ١٩٧٣ .

قصيدتنا

نيكاتريينا

ترجمة:

رياض عبد الواحد

- نيكاتريينا شاعرة سوفياتية صبية .
- لم تتجاوز الرابعة عشرة بعد ، ومع هذا تثير دهشة وجدالاً .
- قصائدها تنقل الى أكثر لغات الاتحاد السوفياتي ، بدءاً بالروسية .
- في شعرها برق هو بين البراعة والعبقرية كما يبدو من هاتين القصيدتين

المصباح وتعب الطُّرقات

هل ، حقاً ، أنا كَتَبْتُ قصائدي ؟
أه ، لا . لستُ أنا .
تراني أنا الآسية على أشعاري ؟
لا . لستُ أنا .
أَلَسْتُ الخائفة من الاحلامِ القائمةِ ، أنا ؟
لستُ أنا .
أما أنا الواثبة صوبَ غُورِ الكلمات ؟
لا .

في الظلمة استيقظت هكذا . . .
ولم تقوَ على الصراخ .
لا حروفاً وجدت
ولا كلمات
فلم تقوَ على الصّراخ .
ألا اذهب
- دفترك في يدك -
ودون ما رأيت
في الحلم
في النور والألم .
أكتب عنك .
آنذ ، يا صديقي ،
أكون في الحقيقة الوثقى :
قصائدي ليست لي .
على صحو النهار أطبقتُ حفوني
لكنني لم أستطع نوماً .
فكرتُ طويلاً بصحو النهار
لكنه لم يأت إلى ملاقة الليل .
من الشوارع التي يقلقها الناس
والمركبات تقلقها ، وللاقدام ،
من مصابيح الشوارع
أن يعتربها تعب الطرقات
من البيت الذي عشت فيه
طار إلي طير رمادي قلق
وبقوة أسدل جفني عند الفجر :

« إستيقظي أيتها الصغيرة
وانهضي في جنة الفجر
تجدي مصابيح الشوراع مطمئنة
ومفترق الطرق غطاء الثلج
فانتظري
على غفلة من لحظة
حلول النهار
يأتي ليمكث معك
حتى حلول المساء » .

أَمْرُقُهُ فِيْبِكِي الشَّعْر

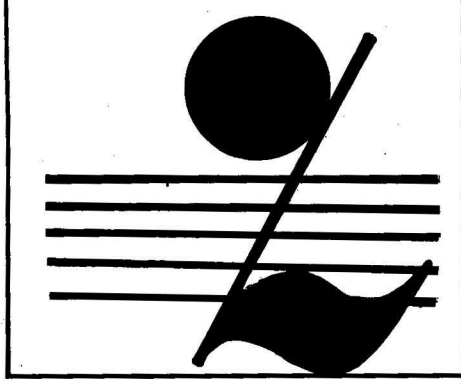
راسخة أشعاري كصخور على تلة .
سأحمل أشعاري الى الصَّخُور
تتسمر عليها

وفوق الحشائش ، أتمدّد
بدموع هشة وجهه مطاطاً .
وفي لحظة عجلي
أتناول سطرًا ، أيّ سطر ،
أَمْرُقُهُ أَمْرُقُهُ

فبيكي الشعر
وتسجيل كلمات أحزان النهار .
لكنّ قرأتُ عليكم أشعاري
لكنّ في عيونكم يلتمع ارتياب

يُخَيِّفُنِي فِيكُمْ .
فَاتْرَكُونِي أَرْكُضُ صَوْبَ الْبَعِيدِ
فَوْقَ جَلِيدٍ مُكْسَّرٍ
كَمَا يَرْكُضُ حَامِلًا نَزْفَهُ
دِيكَ قَبْلَهُ سَكِينٍ .





مصادر تاريخ الموسيقى المغربية

عبد العزيز بن عبد المجيد

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

المفهوم الضمني للموسيقى المغربية

نعني بالموسيقى المغربية هذا التراث الفني الذي يتمثل في مختلف الفنون الغنائية والموسيقية التي تزخر بها بلادنا ، وما يرتبط بأدائها ، من تقاليد وعادات ، والنظر في المجموعات والفرق الفنية التي تمارسها ، والعناصر التي تنتظم فيها ، وأنواع الآلات والادوات التي تستعملها ، وأساليب هؤلاء في الأداء عزفا وانشادا .

وأمام هذه الرؤية الشاملة لمفهوم الموسيقى المغربية يصح البحث في هذه الموضوعات مدعاة لتجاوز الوقوف عند الوسائل التقليدية التي تنحصر في التعامل

السطحي مع الكتب التاريخية الى استنتاج سائر المصادر التي من شأنها ان تساعد على تحديد فترات انبثاق الحركات الفنية ومعرفة العوامل التي اسهمت في تحريك الابداع ، والكشف عن أسماء الاعلام الذين كان لهم دور في ازدهار الموسيقى وتطويرها . ويعني هذا مواكبة الاحداث التاريخية التي كان لها أثر في تطوير الفنون الموسيقية وتوجيه واقعها بالبلاد ، كما يعني ضرورة أن يأخذ الباحث بالاعتبار ظاهرة الامتداد الجغرافي التي طبعت فترات غير قصيرة من تاريخ المغرب منذ ان توطد به الحكم على دعائم وطنية قوية وأصبح له كيان قائم الذات ، وبالتالي ما ترتب عن هذه الظاهرة من تواصل أدى ولا ريب الى حصول تفاعلات فنية عميقة بين الفنون الموسيقية للشعوب المتساكنة .

ومن هنا غمك لانفسنا حق تبني الموسيقى الاندلسية واعتبارها لونا مغربيا أصيلا ، وذلك لكونها نبئت في ظل التعايش الذي جمع بين العدوتين المغربية والاندرلسية منذ ان انطلق الفتح الاسلامي نحو الجزيرة اليبيرية ، ثم تهيأ لها أن تنمو وتترعرع في ظل الوحدة السياسية التي جمعتها منذ قيام الدولة المرابطية ، وما نتج عن هذه الوحدة من تلاحم انعكست مظاهره في سائر مجالات الفكر والادب والفن . كما غمك لانفسنا حق تبني الفن الموسيقي الكناوي الذي لا يمثل في واقعه سوى نتاج للتعامل الذي حصل في جنوب البلاد بين الموسيقى المغربية وموسيقى دول افريقيا الغربية ، وذلك في أعقاب الفتح الاسلامي للمناطق المتاخمة لنهر السنغال والذي زاد في تعميق جذوره وتوثيق عراه الامتداد الذي حصل على عهد المنصور السعدي في القرن العاشر .

في ضوء هذه المعطيات تتضح أمامنا سبل البحث عن مصادر الكتابة التاريخية للموسيقى المغربية .

ونبدأ بالتساؤل عن حركة الكتابة المعاصرة للموسيقى المغربية فتمثل بين أعيننا حقيقتان بارزتان :

— أولاها أن جل هذه الكتابات كان مما وضعه باحثون أجانب . وهي تتمثل في الكتب والدراسات والاستطلاعات المبثوثة في بعض المجلات الاجنبية المختصة .

- وثانيتهما أنها تقف عند وصف الواقع القائم للموسيقى المغربية وقلما تتعرض للبحث في ظروف نشأتها وعوامل تطورها عبر التاريخ الطويل للمغرب .

ويمكن حصر هذه الأعمال في الآتي :

١ - كتب ألفها اسبان او فرنسيون على عهد الحماية الفرنسية والاسبانية بالمغرب . وهي موجهة لدراسة واقع الموسيقى بدول المغرب العربي عامة والمغرب خاصة . وقد اهتمت بتصنيف فنون الموسيقى المغربية في جداول لا تخلو من قيمة فنية وعلمية ، وتدوين بعض النماذج الغنائية المنتخبة في تلك الفنون . وتقديم الصور « الكورغرافية » لبعض الرقصات المصاحبة للغناء كأحيدوس وأحواش والكدره وغيرها .

٢ - كتب ألفها مستشرقون أجانب تناولوا فيها بالدراسة تاريخ الموسيقى العربية ككل . وأبرز هؤلاء جول روائيت في دائرة المعارف الموسيقية وفارمر في تاريخ الموسيقى العربية .

وقد كان نصيب البحث في الموسيقى المغربية لدى هؤلاء محدودا جدا بحيث لا يأتي الحديث عنها الا عرضا ومن خلال الحديث عما يسمونه بموسيقى العرب في اسبانيا .

والى جانب أعمال هؤلاء وأولئك ، تأتي مجموعة من الباحثين المشاركة تناولوا بالدرس موضوع الموسيقى العربية ببلاد الاندلس في أعقاب نزوح زرياب إليها ، وهي موسيقى تعتبر - في نظرهم - امتدادا طبيعيا للتقاليد الفنية الشفاهية التي انتقلت الى الاندلس مع العرب والفاحين وقلما تأخذ بالاعتبار المؤثرات المحلية المتمثلة في الممارسة الموروثة عن العناصر التي سكنت الجزيرة الايبيرية قبل الفتح ، أو المعطيات الفنية التي حملتها العناصر الافريقية والبربرية الى هذه البلاد أثر الفتح ، والتي ما تزال كثير من ملامحها ظاهرة في البنيات اللحنية والايقاعية للتراث الاندلسي الموروث .

ولابد بعد هذا من الاشارة الى الاسهامات المعاصرة للكتاب المغاربة في هذا

المضمار ، وهي اسهامات بدأت بعد انعقاد المؤتمر الاول للموسيقى العربية بالقاهرة سنة ١٩٣٢ حيث شارك المغرب بوفد هام ضم خيرة العازفين والمنشدين لموسيقى « الآلة » . واذا كانت هذه المشاركة لم تتجاوز التعريف بالفن الاندلسي ، فانها فيما يبدو حركت اهتمام المشرفين على القطاع الموسيقي بالمغرب ، فكانت الدعوة الى مؤتمر للموسيقى بفاس سنة ١٩٣٩ ضم الى جانب دراسة الآلة الاندلسية حلقات دراسية حول الفنون المغربية الاخرى ، كالسماع عند منشدي الامداح النبوية ، والموسيقى البربرية الامازيغية ، والغناء البدوي ، والموسيقى الشعبية ، وأغاني العمل ، وموسيقى المواكب ، وموسيقى الزوايا ، والموسيقى العربية العصرية بالمغرب .

ومنذ ذلك العهد نشطت حركة الكتابة تاريخيا وتحليلا ونقدا وتوجيها ، وأمكن لبعض الباحثين المغاربة ان يدلوا بدلوهم فيها تحذوهم النزعة الوطنية التي انطلقت من إسارها في مطلع العقد الثالث من هذا القرن ، والرغبة في التعريف بالوجه الحقيقي للثقافة الوطنية ، وتصحيح بعض المفاهيم التي علقث بالتراث الشعبي المغربي .

ومع ذلك كله فان في وسعنا أن نخلص بكثير من الاطمئنان الى النتيجة التالية ، وهي أن الدراسات التي تناولت تاريخ الموسيقى المغربية لم تفلح في سبر أغوار ماضي هذه الموسيقى ، وذلك لتركيزها في الغالب على استجلاء الصورة الفنية التي هي عليها في واقعها اليوم من جهة ، ولانها من جهة أخرى لا تعير كبير اعتبار للروافد التي صبت في مسارها وأثرت في مجراها باستثناء المحاولات النادرة التي اهتمت خاصة بعلاقة الموسيقى الاندلسية بالغناء الكريكوري والموسيقى الاغريقية ، وكأن الموسيقى الاندلسية هي كل ما يحتويه الرصيد الموسيقي المغربي .

واذاً فلا مناص لمن يريد الخوض في ميدان الكتابة التاريخية للموسيقى المغربية من الرجوع الى ما أودعه القدماء في طيات كتبهم من معلومات عن الموسيقى . وفي وسعنا تقسيم هذه المراجع الى مجموعتين : المصادر المقروءة والمصادر المسموعة .

أ - المصادر المقروءة :

١ - المصادر المختصة : نغني بها الكتب والاراجيز التي كان موضوعها الحديث

عن الموسيقى ، واغلب هذه الكتب مخطوطات قابعة في الخزانات الخاصة والعامة وفي وسع الباحث المتقصي لهذه المصادر ان يستخلص منها عدة قضايا تتعلق بتطور الحركة الموسيقية في المغرب والاندلس ، وظهور مراكز الموسيقى الاندلسية ، وترتيب الطبوع والمقامات الاندلسية وتسرب استعمالها الى موسيقى السماع وضبط النوبات الاحدى عشرة المتبقية وطبوعها وموازينها وأشعارها ، وطرائق انشاد البردة والهمزية في المغرب ، وأسماء بعض القدماء ممن اهتموا بالكتابة في موضوع الموسيقى ، كما ترقى بعض هذه المصادر الى تعريف علم الموسيقى وما يتفرع منه من موضوعات كالإيقاع وطب اللحن وتقاسيمه واستعراض الفنون الموسيقية المغربية .

ونريد أن نقف عند مصدرين اثنين لندل على الأهمية التي تكمن في استنطاق المصادر القديمة بالنسبة لمن يمارس الكتابة التاريخية للموسيقى المغربية .

أول المصدرين كتاب الدر المنظم في مولد النبي المعظم لابي العباس العزفي المتوفى عام ٦٣٩ هـ . فلقد مهد له مؤلفه بمقدمة شرح فيها كيف استحدث أمراء سبتة في أواخر العهد الموحيدي عادة الاحتفال بليلة المولد النبوي والتي ما لبثت ان تحولت على العهد المزيني ثم السعدي الى مناسبة عظيمة تقام فيها الحفلات والمهرجانات الشعبية على نغمات موسيقى السماع

والذي يهمننا هنا هو أن نعلم أن الظروف العامة التي كان يعيشها المغرب في ذلك العهد ساعدت على انبثاق هذا اللون الجديد من ألوان الموسيقى المغربية ، ذلك ان ابتداء هذه الاحتفالات كان نابعا من تمسك المغاربة بالمذهب المالكي وتعلقهم بالمقام النبوي ، كما كان رمزا لرفض الآراء المذهبية التي ابتدعها الموحدون الأوائل وسادت في ظلها النزعة المهدوية التي كانت تزعم العصمة لغير الانبياء .

وثاني المصدرين كتاب متعة الاسماع في علم السماع الذي ألفه أحمد التيفاشي المتوفى عام ٦٥١ هـ . فان هذا الكتاب يتضمن نصوصا تتحدث عن الوضع الموسيقي في الشق الغربي من العالم العربي والاسلامي على عهده ، ومن بينها نص استعرض فيه طرق الغناء عند اهل الاندلس في مختلف عهودها ، فذكر أن غناءهم في أول الفتح كان

اما بطريقة النصرى أو بطريقة حداة العرب ، ثم لما قامت الدولة الاموية استقبلت الاندلس جموعا من المشاركة والافارقة فأصبح لهم قانون يعتمدون عليه ، الى ان وفد زرياب ، فأصبحت طريقته مسلك المغنين دون غيره ، فلما جاء ابن باجة هذب الاستهلال والعمل ومزج في غناء النصرى بغناء المشرق واقترح طريقة لا توجد الا بالاندلس مال اليها طبع أهلها فرفضوا ما سواها ، ثم جاء بعده ابن جودي وابن الحمارة وغيرهما فزادوا ألحان ابن باجة تهذبا وابتكروا الحانا جديدة . وكان خاتمة هذه الصناعة - على عهد المؤلف طبعاً - أبو الحسين بن الحاسب المرسى الذي ألف في الموسيقى كتابا كبيرا في جملة أسفار ، وكان له تلحين يسمع بالاندلس والمغرب من شعر متأخر .

هذه فقرة من كتاب متعة الاسماع لأحد مؤرخي القرن السابع الهجري ، وانها لتكشف بحق عن كثير من الحقائق التاريخية التي لا تحفى أهميتها الفنية والعلمية على من يريد ممارسة الكتابة التاريخية للموسيقى المغربية والاندلسية في الوقت الحاضر .

٢ - المصادر التاريخية : هي كتب التاريخ العام للمغرب والاندلس .

وتفاوتت اهميتها من الوجهة الموسيقية تبعا لدرجة الاهتمام التي يوليها المؤرخون لهذا اللون من الثقافة ، على أن تقصي الكتب التاريخية المغربية والاندلسية لا محالة سيفضي بالباحث الى الوقوف على معلومات فنية كثيرة ، وفي وسعنا أن نضرب لذلك المثالين التاليين :

— يتحدث ابن خلدون في مقدمته عن الموسيقى في أكثر من مناسبة ، فيعقد فصلا خاصا بصناعة الغناء ينقل فيه عن أرباب الفن ويتعرض لذكر العناصر التي تتكون منها اللغة الموسيقية ، ويرتب صناعة الموسيقى ضمن الصنائع الشريفة ، ويعتبر علمها ثالث العلوم النازرة في المقادير بعد الهندسة « والارتماطيقى » ، ويشير موضوع التعبير الجمالي في الموسيقى فيستعرض مقاييسه من خلال ربطها بتناسب الاصوات وطرق الاداء الصوتي ، ويأتي على ذكر الآلات الموسيقية التي كانت سائدة على عهده فيصفها الواحدة تلو الأخرى وصفا يعكس مدى الاهتمام الذي أولاه ابن

— يتحدث الفشتالي في مناهل الصفا واليفرنى في نزهة الحادي وابن القاضي في المنتقى المقصور عن موسيقى السماع على العهد السعدي ، فتحفل كتب هؤلاء بوصف مكثف لمراسيم الاحتفال بليلة المولد النبوي وهي بذلك تقدم صورة مشرقة لما أصبحت عليه موسيقى السماع في القرن العاشر .

٣ — كتب الفتاوى والنوازل : ومن المصادر التي لا غنى عنها في تجميع المادة التاريخية ، كتب الفتاوى والنوازل الفقهية التي ولع المغاربة والاندلسيون بوضعها منذ القديم . فانها تقدم مادة غزيرة عن مظاهر الحياة الاجتماعية وتكشف عن غير قليل من الممارسات الفنية وذلك من خلال الاحكام التي كان الفقهاء يصدرونها أو يستصدرونها في النزاعات والاحداث الطارئة ، وكمثال لما يمكن استخلاصه من فتاوى هؤلاء افتاء فقهاء فاس في القرن التاسع للهجرة باحداث أبراج خاصة بجوار المساجد الجامعة يعتليها التفارون والبواقون للاعلان عن ظهور هلال رمضان وهلال العيد أو لتنبيه الصائمين الى السحور يدل أن يكون ذلك على صوامع المساجد ذاتها .

وقد واكبت هذه الفتوى أحداث ساخنة عرفتها مدينة فاس خاصة وذلك على أثر حلول طائفة من مهاجري الاندلس بها حملوا معهم استعمال البوق والنفير في الأغراض المذكورة ، بعدما كان المغاربة يكتفون برفع العلم نهارا والفنار ليلا فوق الصوامع . وقد أثار صنيع الاندلسيين الذين كانوا يتساهلون في الأمر جدلا حادا شارك فيه فقهاء من المغرب وتونس ، وانتهى في النهاية الى حل وسط يوفق بين المنع والاباحة ، ويحفظ للمساجد حرمتها . يقول احمد المنجور المتوفى عام ٩٩٥ هـ أصوب مما بالقيروان وتونس ما عليه أهل فاس من كون البوقات على سطح قريب من المنار ، لا على المنار نفسه ، لما فيه من تعظيم حرمت الله .

ومن هنا تبرز أهمية كتب النوازل من قبيل المدخل لابن الحاج ، والمعيار المغرب والجامع المغرب عن فتاوى أهل افريقية والاندلس والمغرب لاحد الونشريسي ، والنوازل الجديدة الكبرى للمهدي الوزاني .

وإنما نسبة الكلام عن كتب النوازل والفتاوى تجدر الإشارة إلى مجموعة أخرى من المؤلفات طرح أصحابها قضية السماع والعزف على بساط المناقشة من وجهة النظر الشرعية . ويتميز هذه المؤلفات عن كتب النوازل بكونها تعكس وجهات نظر مؤلفيها وتحدد مواقفهم من السماع وممارسيه وآلاته ، سلبا وإيجابا ، وتستعرض الحجج والبراهين التي اعتمدوا عليها في دعم أحكامها .

وتتبلور القيمة التاريخية لهذه الكتب في كونها تقدم - بالإضافة إلى مجادلات الفقهاء المؤيدين والمعارضين - صورة جلية عن الواقع الفني في فترات معينة بالذات من تاريخ المغرب ، وتمكن المؤرخ الدارس من التعرف على الأوساط المحترفة للموسيقى ، وعلى عادات القوم وتقاليدهم في أعراسهم وحفلاتهم ومواسمهم ، كما تمكنه من الوقوف على أنواع الآلات الموسيقية المتداولة .

وهنا أقترح - على سبيل المثال - كتابين وضعنا في فترتين من تاريخ المغرب تفصل بينهما ستة قرون كاملة .

أولهما : « كتاب الامتاع والانتفاع في مسألة سماع السماع . » لمحمد بن الدراج السبتي المتوفى عام ٦٩٣ . وفي وسع قارئ هذا الكتاب استخلاص حقائق تاريخية كثيرة هذه بعضها :

- ١ - أن أهل فاس كانوا على عهد المؤلف - وهو عهد بني مرين - يؤجرون المطربين والمغنين مقابل استخدامهم في الأعراس .
- ٢ - أن الآلات الموسيقية المستعملة بالاندلس والمغرب - بلغت حسب معرفة المؤلف - اثنتين وثلاثين آلة ، ذكرها بأسمائها وشرح تركيبها .
- ٣ - يعرفنا المؤلف بأسماء بعض فقهاء المغرب والاندلس ممن ألفوا في موضوع الموسيقى والسماع ، ويذكر عناوين مؤلفاتهم .
- ٤ - يطلعنا الكتاب على الموضوعات التي كان أهل فاس يتغنون بها في محافلهم الموسيقية .

أما الكتاب الثاني فهو : « الزجر والاقمع . . في النهي عن آلات اللهو والسماع » لمحمد بن المدني كنون المتوفى سنة ١٣٠٢ هـ . وهو واحد من بين الكتب المتعددة التي حمل مؤلفوها لواء المعارضة الشديدة للموسيقى بدافع من محاربة المنكر والنهي عنه . وتشاء الصدفة ان يوضع هذا الكتاب بفاس أيضا ، وان يأتي - على النقيض من كتاب ابن الدراج - ليعكس آراء طائفة من العلماء الذين عارضوا الغناء وآلات الطرب ، وبذلك فهو يقدم صورة للاضطراب الذي كانت تعيش فيه هذه المدينة في مطلع القرن الهجري الرابع عشر وفي وسعنا بعد قراءة كتاب الزجر أن نستخلص :

١ - ان موقف الفقيه كنون كان نابعا من تصرف بعض الطوائف المتصوفة التي كانت تتخذ الغناء والرقص ذريعة لحصول الوجد والتجرد .

٢ - ان المؤلف نبه الى ظاهرة جديدة ، وهي تسرب الموسيقى الأجنبية الى بعض أوساط الشباب بمدينة فاس . وهو يذكر تأثر هؤلاء بها ، ويضيف ان حدة هذا التأثير تزداد نظرا لما كان عليه العامة من قلة العلم والتعليم .

٤ - كتب التراجم والاعلام : وتأتي كتب التراجم لتعرفنا على بعض أعلام الموسيقى بالمغرب والاندلس من بين الذين تترجم لهم في ثناياها . فيهم العالم العارف بضوابط الموسيقى والمنشد الماهر ، والعاظ البارع ، وفيهم الشاعر والوشاح والزجال الذي جعلت أشعاره مطية للآحان . وفيهم المعلم المضطلع بتعليم الموسيقى والغناء . وأكتفي هنا بالإشارة الى كتاب واحد من بين الكتب المتعددة ، وهو كتاب الانيس المطرب فيمن لقيه مؤلفه من أدباء المغرب لمحمد بن الطيب العلمي المتوفى عام ١١٣٣ هـ / ١٧٢١ م فقد ترجم العلمي في كتابه هذا لاثني عشر رجلا من أعلام عصره كان من بينهم محمد البوعصامي الذي خصه بترجمة مطولة ذكر فيها رحلته الى القاهرة لدراسة الموسيقى ، ثم تصدره للتعليم والتدريس بعد عودته الى المغرب ، كما تحدث عن تفوقه في الغناء والعزف على العود ، وأهم ما في ترجمة المؤلف للبوعصامي مجموعة من النصوص تشكل نماذج حية لدروس نظرية في الموسيقى كمعرفة نغمات السلم الثمانية ، وتحديد الابعاد الفاصلة بين هذه النغمات ، وطريقة ترتيب السلم الطبيعي ، وكيفية استخراج نغمات السلم من آلة العود ، وطريقة تسوية هذه الآلة .

٥ - كتب الرحلات والكنائش الخاصة : تحتضن كتب الرحلات بدورها معلومات قيمة في هذا المضمار وذلك لأنها بمثابة سجل حي لبعض الوقائع الفنية التي عرفها المغرب ، وكمثال لما تتوفر عليه هذه الرحلات من معلومات نشير الى رحلة ابراهيم النميري المعروف بابن الحاج المتوفى ٧١٣ هـ الموسومة بفيض العباب . . فقد جاء في هذه الرحلة وصف لناورة حربية قام بها أسطول ابي عنان ، وينم هذا الوصف عما يوحى بظهور النواة الاولى للجوقة العسكرية في العهد المريني .

أما الكنائش فهي عبارة عن مذكرات شخصية كتبها بعض رجال الموسيقى ، وذلك من قبيل كنانة أنشأها الاديب الموسيقي سليمان الحوات المتوفى عام ١٢٣١ وأودع في ثناياها وصفا حيا لاحد مجالس الانس والطرب بمدينة مكناس ، نستطيع ان نأخذ منه صورة تقريبية لما كانت عليه مجالس الغناء والشعر على عهد السلطان العلوي محمد بن عبد الله . وتكمن أهمية هذه الكنانة في كونها تحفل بأسماء الفنانين والعازفين والمثنيين والشعراء والوشاحين .

٦ - الشعر : ويشكل الشعر الاندلسي والمغربي مصدرا ثريا وحريرا بأن يزود الباحث بما يغني الكتابة التاريخية للموسيقى المغربية . والامثلة على ذلك أكثر من أن يعدها الحصر ، فهذا مالك بن المرحل شاعر الدولة المرينية والذي نعت شعره بأنه رأس مال المسمعين والمغنين يقدم لنا صورة عن مستوى الذوق الفني في عصره فيقول عن مدينة سبتة الرابضة على البحر الأبيض المتوسط :

أخطر على سبتة وانظر الى جمالها تصب الى حسنه
كأنها عود غناء وقد ألقى في البحر على بطنه
وهو نفسه يقدم لنا صورة عن أسلوب أداء المقطوعة الموسيقية في عصره - ولعلها صنعة الموسيقى الاندلسية - فيقول في مطلع احدى قصائده :

ضل المحبون الا شاعرا غزلا يطارح المدح بالتشبيب أو طارا
لا يشتكي الحب الا في مدائحه دعوى ليصغي أسماعا وأبصارا
كضارب العود وشى فيه توشية وبعد ذلك غنى فيه أشعارا

فان القطعة الموسيقية - حسب هذا الوصف - تبدأ بالعزف الآلي ، كمقدمة لها ، وهو ما عبر عنه بالتوشية ، ثم ينتقل بعد المقدمة الى انشاد الشعر .
وما يزال مصطلح التوشية حتى يومنا يطلق على احدى المعزوفات الآلية التي يجهدها لانشاد الصنعة الاندلسية .

ب - المصادر المسموعة :

نعني بالمصادر المسموعة سائر الة اليد التي توارثها ممارسو الفنون الموسيقية المغربية عن طريق التواتر الشفاهي ، جيلا عن جيل .
وتتمثل هذه التقاليد في الاساليب المتداولة بين أرباب الموسيقى فيما يخص الاشعار التي يتغنون بها ، وأنواعها وموضوعاتها وأغراضها ، ولهجاتها ، وكذا طرق انشادهم والطبقات الصوتية التي يشدون عليها ، وأساليب عزفهم وأنواع الآلات والادوات التي يستعملونها في ذلك ، الى جانب النظر في طبيعة الالحان والايقاعات التي تقولب أغانيهم ومعزوفاتهم .
ويقتضي النظر في هذه الجوانب وتقضي البحث فيها اتخاذ العدة الضرورية وتوفير الوسائل الكافية للقيام بأبحاث ميدانية تغطي سائر مناطق المغرب وتشمل فيما تشمل أورش الصناعات اليدوية التقليدية للآلات الموسيقية .



أسخيلوس

بين فكره ومسرحه

بمهتم: عبد الرحيم كمال

ARCHIVE

أسخيلوس : حياته ونشأته
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>
والظروف التي اثرت في مسرحه

ولد أسخيلوس عام ٥٢٥ ق.م وكان والده « يوفوريون » ينتمي إلى أسرة عريقة تنحدر من طبقة النبلاء^(١) أو أن والده هذا كان يمتلك مساحة لا بأس بها من الأراضي الزراعية^(٢).

وكان مولده في قرية اليوسينيس ، وكانت مقر عبادة الالهة « ديمتر » كما كانت موطن الاسرار المقدسة التي ذاع صيتها طوال العصور القديمة^(٣) . مما جعله يتأثر بذلك .

بل أن الأساطير تروى أنه كان يوحى اليه من الاله « ديونيسوس »^(٤) ، الى هذا الحد كانت سيطرة الجانب الديني عليه وعلى فكره ومسرحه . . . وهكذا كانت صورته

في الأذهان فنرى أن علاقة الانسان بالاله كانت أهم ما يسيطر على فكره^(٥) وان كان أسخيلوس لم يقف عند عرض الحقائق وتقريرها بل حاول شرحها وتحليلها في صورة أتاحت له تكوين دين مرتبط الاجزاء واضح الدعائم ، فلم يكن مسرحه الاميدانا لهذه الحرب التي تقع كل يوم بين هذه الارادة الضعيفة التي تنكر ضعفها ولا تعترف به « بل تمضي فيما تحاول مغرورة مفتونة بما يظهر لها من قدرة وبين تلك الارادة القوية الهائلة التي لا تضطرب ولا تجيش وانما تقدر فينفذ ما قدرت وتقصي فيتم ما قضت^(٦) .

ولذلك فان المعنى الأساسي الذي يرمي اليه هو أن وراء اعمال الانسان وارادته يدا خفية وهي يد القضاء ، على أن القضاء ليس القوة الوحيدة التي تسيطر على عقل أسخيلوس . فهناك قوتان أخريان هما :
|أرادة الآلهة وأرادة الناس^(٧) .

ولكن تكون نتيجة هذا الصراع دائما ارادة القضاء والقدر مهما حاولت ارادة الانسان ومهما حاولت ارادة الآله ، فان « النتيجة النهائية هي ممارسة القدر ولذلك فليس غريبا ان يعد أبرز ما في مسرح اسخيلوس من حيث الفخامة هي الزاوية الأخلاقية^(٨) .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ويمكن القول أن أخطر الاركان التي أضافها اسخيلوس الى الفكر الديني في اليونان القديمة هو بناء كون يحكمه قانون اخلاقي صارم ويبرز فيه ذلك التناقض الخطير بين ما يسمى بالحق الطبيعي والحق الإلهي^(٩) .

بالاضافة الى ذلك كانت لدى اسخيلوس أفكار جزئية عن انتقال الروح الاجرامية بطريق الوراثة من الأصول الى الفروع^(١٠) .

وعند اسخيلوس أن تطبيق العدالة الالهية أمر لا مناص منه وستتحقق هذه العدالة أن أجلا أو عاجلا فعباب الجريمة حتمي وقدري لانه يدخل ضمن نظام الكون نفسه . . بيد أن عقاب الظالمين قد يستوجب أن يلم ببعض الضحايا من الأبرياء شيء من آثاره الجانبية ، فالابناء قد يتحملون وزر الآباء لان الظالم يورث اللعنة لذريته

والجريمة تولد جريمة أخرى . وهذا لا يعني أن توارث اللعنة كجزء من نظام العدالة الكوني . . هو منيع المساوية عند أسخيلوس .

يبد أن أسخيلوس يبنه إلى أن الانسان يستطيع التخلص من القدر ويتجنب المصير المحتوم لو حفظ نفسه ويديه خالصتين من الشر ، طاهرتين عفيفتين لأن اللعنة الموروثة لا تثمر بذرتها المنكودة الا في تربة صالحة أي في الميول البشرية الشريرة . وهذه نقطة خطيرة جدا لأنها تعني ان وراثية الألم واللعنة عند أسخيلوس لا تعتمد الانسان حرية التصرف .

وبالتالي فهذا الانسان مسئول عن مأساته وليس مجرد دمية تحركها الأقدار الوراثية^(١١) ومن الواضح أن أسخيلوس هنا يرفض الفكرة الاغريقية التقليدية عن العدالة ومؤداها أن الآلهة تنظر بعين الحسد الى حظ الانسان المزدهر ويسعدون حين يصاب بالشقاء من كانوا قبلا يعيشون في الهناء التام ، بغض النظر عما اذا كانوا آثمين أم أبرياء .

ومع ذلك يعترف أسخيلوس بأن الثروة والنجاح يشكلان خطرا ، اذ قد يجبران الانسان الى الكبرياء والعجرفة ومن ثم يغريانه بالشر ويجلبان عليه المصائب وأفضل علاج لمثل هذا الانسان في رأي أسخيلوس . . هو تهذيبه وتأديبه بالتعذيب الذي قد يعيد اليه توازنه^(١٢) . . ويذكر أيضا في مجال التعرض لفكر أسخيلوس أنه بدافع الظروف والبيئة والنشأة قد جرى الافكار والمعتقدات السائدة في عصره ، فالايمان مطلق - عند الاغريق - بأن الآلهة تسير كل شيء حتى أن أحد القادة الاغريق - أثناء معركة سلاميس - شاهد نورا ساطعا يبرز في الأفق فوق قرية اليوسيس ويتجه ناحية السفن الاغريقية وبذلك أيقنوا أن القائد الاثيني (ثيمستوكليس) الذي خطط للمعركة يقول على لسان المؤرخ الاغريقي هيردوت بعد النصر :- لسنا نحن الذين حققنا كل ذلك ، بل الآلهة والأبطال^(١٣) .

وهذه المعتقدات كانت سائدة في عصره . وفي هذا نذكر أن أسخيلوس قدم للمحاكمة بتهمة افشاء أسرار اليوسيس من خلال بعض المسرحيات التي عرضها على

جمهور أثينا^(١٤) بأن ذلك يمثل التيار الفكري المنتشر في عصره من تقديس كامل للأمكنة المقدسة والأفكار والمعتقدات والتي لا يقبل الشعب الاغريقي المساس بها أو افشاء أسرارها .

ونذكر أخيرا في مجال الحديث عن فكر أسخيلوس العوامل التي أثرت فيه أن كونه سليل أسرة أرستقراطية وأن لم تحاربها حربا سافرة « فتأثر بما لهذه الأسرة من اتجاه سياسي^(١٥) » .

كل هذه العوامل أثرت في فكر أسخيلوس وانعكست آثارها على أدبه .

* * *

أوريست في الأسطورة

المسرح الاغريقي ينبع معظمه من الأسطورة . . . فكل ما جاءنا من هذا المسرح ما هو الا تنوع على لحن شائع . . فالشخصيات هي الشخصيات والمأساة هي المأساة . . وتختلف المعالجة الدرامية من شاعر لأخر . . حتى أن « انتفانس » في ملهاة له على لسان كاتب مسرحي يقول : « كاتب المأساة رجل سعيد فجمهوره يعرف دائما الموضوع بمجرد بداية العرض ، وما على الشاعر الا أن يوقظ ذاكرتهم »^(١٦) .

و « الاوريستيا » أو مأساة « أوريست » كما جاءت في الأساطير تقول ان أوريست هو ابن البطل الاغريقي « أجامنون » ومأساته تنبع من ضرورة الانتقام لابيه من أقرب الناس اليه - أمه - فقد قتلت أمه أباه . . . ودافعها - كما ترى هي - أن أجامنون ضحى بابنتها « ايفيجينا » قربانا للآلهة آرتميس التي أبت ألا تسير سفن الاغريق الا بتقديم الفتاة ايفيجينا ضحية لها . .

وهذا الطلب الدامي من الربة « آرتميس » التي جرحها أجامنون . . يوم كان يصيد الغزلان وأخذته الزهو بنفسه وبمهارته في الصيد صاح أن هذا الصيد لا تستطيعه الربة « آرتميس » نفسها .

ومن هنا أجلت هذه الربة الانتقام من هذا القائد الى وقت ملائم الى أن كان يوم الخروج الى قتال طروادة .

على أن هذا لم يكن الخطيئة أو الذنب الوحيد الذي ارتكبه أجامنون . فلقد كان يكره ملك بيذا وكان ابن عمه . فقاتله وهزمه وقضى عليه وتزوج زوجته « كلوغمسترا » وقتل أبنا لها صغيرا كي لا ينتقم منه عندما يكبر ويطالب بثأر أبيه الملك القتل .

على أن أجامنون لم يأت كل ذلك من فراغ ، أو لأنه شاء ذلك بمحض إرادته ولكن لانه مقضي عليه وعلى سلالة باللعنة ، تلك اللعنة التي ورثها من والده « أتريوس » الذي ورثها بدوره عن جده « تانتالوس » لكل ذلك فان الأسرة مسيرة بالشقاء ولكن ماذا تقول الأساطير عن تفاصيل مأساة « أوريست » نفسه ؟

تقول أن أوريست تم تهريبه بعيدا عن القصر (المذبحة) يوم عودة أجامنون من الحرب من طروادة . . في هذا اليوم أتفتت « كلوغمسترا » الزوجة مع « ايجستوس » العشيق على قتل الملك العائذ . . هي لتنتقم منه لكل ما فعله معها وهو « ايجستوس » انتقاما منه لفعلته القديمة مع والده « ثويستوس » .

« ايجستوس » هذا ابن « ثويستوس » الذي صلب لعناته على شقيقه « أتريوس » وعلى ذريته أجمعين لتلك الوليمة التي قدمها له احتفاء به ، ولم تكن الا من لحوم (أبناء ثويستوس) .

« ايجستوس » قتل عمه « أتريوس » . . لذلك كان يخشى أجامنون « ابن اتريوس » حين تولى الملك ولم ينس ما فعله عمه « والد » اجامنون بأبيه « ثويستوس » ولكن لكل شيء أوانا فكل من أتريوس « وثويستوس » ورث اللعنة من أبيهما « بلوبس » الذي ورثها بدوره عن أبيه « تانتالوس » . وتصل اللعنة الى « أوريست » الذي لم يرتكب جرما ولكنه مقضي عليه بقتل أمه قضا صا لابه وتساعده في ذلك شقيقته « الكترا » وصديقه الوفي « بيلاديس »^(١٧) فالأسرة كلها مقضي عليها منذ جددهم الاكبر وكل اعمالهم مقدرة مسبقا من قبل الآلهة لكي يأتوا هذه الأفعال وتستمر

اللعنة في هذا البيت عريق اللعنات .

هذه هي أسرة (أجاممنون) كما جاءت في الأساطير .. ترى كيف نظر أسخيلوس الى مأسيتها حين أقدم على تأليف ثلاثيته « الأورستيا » ، هذا مأسوف نحاول أن نلقي عليه الضوء .

بين الأورستيا وفكر أسخيلوس

عند أسخيلوس : ناموس الكون أوجد العقاب للقاتل وها هو كوراس الفوريات ينشد أنهم خلقن فقط للقصاص .. وأن هذه هي مهمتهن في الحياة :

« هكذا المقدر في اللوح علينا
مذ ولدنا نحن ربات القصاص
ليس للأرباب سلطان علينا
من نهشناه فما يرجو خلاصا
هكذا المستطور في لوح القضاء
في حوان الدم مالي شركاء
ما لبست الثوب يوما والزداء
ناصفا كالثلج طهرا أو نقاء » (١٨)

بل ان اثينا لتعتذر لهن بعد أن غيرتهن :

« لكن صه واصمت أيا لساني
فليس عدلاً سبة الجيران » (١٩)

واعترافا من الربة أثينا :- ان أسس خلق الكون هكذا .. بما فيه ربات العقاب . فانها تسترضي الفوريات بالخير ان قبلن الصفح عن أورست ليتحولن من ربات للعقاب الى آلهة يجلبن الخير والسعادة على الناس :

« فلتقبلي بالشكر كلماتي
والعهد بالاكبرام والهبات
ان سرت بين الناس صافحات » (٢٠)

ويوضح أسخيلوس رأيه في مثل الأورستيا ، فان لم يكن أوريست قد أتى من
الذنب ما يستحق عليه العقاب فانه سليل أسرة مقضي عليها باللعنة :

« هكذا الاجداد عاشوا في رداء الكبرياء
وسيوف الظلم حمر لطحتم بالدماء

طال عهد أو قصر

والى أقصى العمر

والى سابع جد

لثوبة العرق تمتد

كل مقتول يقوم

يطلب الثأر القديم

أغا القاتل يقتل

لو تراه اليوم يهمل

فهو يهوى بعد حين

يحتسي كأس المنون » (٢١)

فتوارث اللعنات عند اسخيلوس هو النظام الكوني الطبيعي ، لهذا فلا بد أن
يأتي يوم على أوريست ليقتل مدفوعا - لا بمحض ارادته - ولتكمّل اللعنة دورتها كما
شاء القدر لها .

فأوريست ليس مجرما ، ولا هو بالذنب ، بل هو يدرك ثقل ما ألقي على كاهله
من عبء والا فان لعنات أخرى سوف يصيبها عليه الاله أبوللو فنجد أوريست يسأل
بيلاديس :

« قل لي أيابيلاد ما الصواب ؟
هل أحجم الساعة عن عقاب
لما أبتغي من الاعظام
وما أبتغي للام من اكرام » (٢٢)

فيحذره بيلادس من عقاب أبوللو ان هو عصى أوامره بالاقتصاص من أمه :

« أين اذن حلفانك الرهيب
لابوللو قارىء الغيوب
روى عليك الخافي المحجوب
والرب بيثوذى السنا العجيب
أن رمت أن تتخذ الأعداء
فالخير أن تخاصم الاحياء
لا مجمع الأرباب في السماء » (٢٣)

فأوريسست اذن شاء أو لم يشأ لابد وان يقتل فغذاب اللغنة ملاحقة في الحالتين :

« بلى فان هذه النبوءة
ألهمني بوحىها أبوللو

* * *

وهي التي في أذني قد جلجلت
ترعد باللعنة وتنادي
في صدري الملتهب المحموم
بالموت لي وهالك المصير
لو أنني قصرت في تعقبي
لقاتلي أبي العظيم الشأن
كذاك قد أنبأني أبوللو
بأنى سوف أرى جلياً

يبرق في الدجى أمام عيني
ربات الانتقام والزبانية
ارسلها أبي القتل نحوي
تصعد من دمائه المهرقة
تطعنني بأفزع الخناجر» (٢٤)

فربات الانتقام مقدر أن يلاقيهن أوريست ويلاقي منهن المنون في كلتا
الحالتين ، حالة قتل أمه أو عدم القتل ، فهو مذنّب ان قتل ومذنّب ان رضى بجريمة
أمه ضد أبيه ولم يقدم على ارتكاب هذه الجريمة فيقدم على ارتكاب جريمته وهو يعلم ما
سوف يحدث له بعد ذلك من تتبع الفوريات له كقاتل يقتل صلبه . . . واذ لا مفر من
القتل والخضوع للعقاب المنتظر يرحب أويست :

« جاء يوم الشار أقسمت اليمين
ثم بعد الشار مرحت بالمنون » (٢٥)

وعلى ذلك فإن أوريست يستغيث بأنه لم يكن سوى المفيذ لامر قضاء محتوم :

« فلتكن دينونتي عند القضاء
وليحاكمني قضائي العدلاء
فأنا جلادها باسم القضاء » (٢٦)

فالذنب في رأيه ليس ذنبه وليس هو مرتكب هذا الذنب فالطبيعي اذن أن يتم
الاقتصاص من القاتل مهما يكن . وهذا هو العرف السائد ، أو هو القانون الطبيعي .
ونحن نرى الكوراس يعلق :

« كل شيء خط في لوح القدر
من قديم الدهر من فجر العمر
وغدا يأتي لمن نادى القضاء
كل ما استخفى جميعا للدعاء » (٢٧)

ويتخذ أوريسست في دفاعه عن نفسه تلك الجريمة التي ارتكبتها الأم من قتل الزوج فيثشر قميص « اجامنون » والده القتل ، مستشهدا به على أصل الجريمة وبذورها القديمة :

« هيا أنشروه .. لترى الدماء
غيرة أبي أبوللو ذي اللآلاء
اقترفتها أمي الملعونة
لعله شاهد الاله
هذا القميص أحمر من دماء
يكون شاهدي على القضاء
لو حاكمتني الارض والسماء » (٢٨)

ويعود ليؤكد مرة أخرى انه لم ينفذ سوى المخطط في لوح القدر :

« شاهدي أني يد العدالة
نفذت المقدور في بساله » (٢٩)

ونفس هذه الحجة ، تنفيذ المخطط منذ الأزل ترددها كليمنسترا وانها نفذت القدر الذي كان لابد ان يتم وكانت هي الوسيلة :

« لازلت تلقي اللوم والتشريبا
كفى بكاء وكفى تأنيبا
ما عدت بعد اليوم في قراري
زوج أجامنون رب الغار
وانما تقمصتني روح
ثايست رب الولد الذبيح
مطالب بالثأر من أخيه
من أتريوس الجد وبنيه

ثايست حي لم يطب فؤادي
الا وقد ثارت للاولاد
من أجامنون بن أتريوس
مغضبا بدمه أرجوس
فكيف قلت أنت أنت القتاتله
ولست الا يد ثار هائله» (٣٠)

وعند كليتمسترا : أنها لم تقتل أجامنون ، الا لما فعله بها فتذكر عن كاسندرا :

«لانه استباح حق الزوجة
وجاء بالاميرة الاسيرة
الى رحاب قصرى المنيف» (٣١)

وفي موضع آخر تواجه «كليتمسترا» الكورس :

«لكنكم من قبل لم تدينوا
هذا الذي كالوحش والضواري
قدم بنى ايفجينيا ظلما
كالشاة قربانا الى الأرباب» (٣٢)

ونزولا على ما خطه القدر عند أسخيلوس ، نرى الشخصيات تتحرك وهي
مسوقة للتنفيذ فقط وها هي «كاسندرا» التي وهبها الرب «أبوللو» التنبؤ بالمستقبل
ترى مقتل أجامنون دون محاولة لتغيير ما سوف يحدث بل أنها تتنبأ بمقتلها هي أيضا ولا
تبدي مقاومة في وجه القضاء وتنفذه كليتمسترا وائجيست :

«دعى أسر لتو في طريقي
أدخل باب القصر يا رفيقي
أندب موتى ساعة المنون
ومصرع المولى أجامنون

أجل لقد سئمت من حياتي
 ها آنذا أسير لماتي
 فلتشهدوا أذن على رفاتي
 أني لقيت الموت في ثبات
 ولست مثل الطير بارحات
 تطير عن خائل الأغصان
 معولة في فزع الوجلان
 يوم تموت امرأة لقائي
 وينفذ المقدر في السماء

* * *

لكنني أسير لقضائي
 راضية بقدر السماء
 أنتم شهود ميتي الكريمة
 وهذه أمنيتي الوحيدة
 شهادة منصفة حميدة» (٣٣)

فكاسندرا تسير في طريقها نحو الموت . ولكن هذا الثبات الذي تتمتع به ليس مجرد شجاعة بل هو القدر الذي لا مفر منه في عقائدها . على أنه رغم أن جرمي القتل عند كليتمسترا وأوريسست تمان بكامل وعيها وأدراكها للعقاب الذي يستحقه فإن جانباً إنسانياً لم يغيب عن أي منها فعاطفة الأمومة كانت عند كليتمسترا في أنها أخفته يوم مصرع أجاممنون فهي تقول :

« من أجل هذا لم نطق أمومي
 أن يكتوي صبينا أوريسست
 رمز غرامنا وأشهى ثمرة
 بهذه الكروب والأحزان
 سلمته لضيفنا الكريم

عاهل فوكيس ، استروفيسوس
لينشأ الغلام في سلام
بقصره البعيد في فوكيس» (٣٤)

وتحاول « كليمنسترا » استثارة هذا الجانب الانساني في ابنها الذي يقدم على قتلها :

« لا . قف مكانك . لا تثر يا ولدي
ولتحترمني ، واحترم صدري الندي .
وهو الذي كم ثر كالينبوع
يجري فيروني فمك الرضيع .
كم نمت فوقه بلا دموع » (٣٥)

ولكن لا تنجح توشلات الأم . ويتغلب الخضوع لامر أبولون ويقتل الابن أمه . كل هذا يسير بالشخصيات الاسخولية في طريقها الذي رسمته لها مسبقا الاقدار طبقا لناموس لا يخطيء وان طال الامد .
وان كانت الشخصية تعلم أنها فقط تنفذ هذا ، فالمعتقدات واحدة ، وراسخة في القلوب . . وان حاول أحدهم - أو تصور - أنه يفعل ما تمليه عليه ارادته ، فيقول
اجبست :

« من أجل هذه اللعنة القديمة
هوى أجاممنون منذ ساعه
أمامكم مجنونا صريعا
يدفع دين آله القديم » (٣٦)

وفي موضع آخر يجيب على اتهام قائد الكورس :

« صدقت قد دبرت في الخفاء
والكيد من شمائل النساء

لكنني عدوه القديم» (٣٧)

فكل من ارتكب بالقتل جرما في الأورستيا - بأرادته وبدواع شخصية - كان يمكن كتبها وعدم الاقبال على ارتكاب الجريمة - عدا أوريست - الذي يرتكب جريمته وهو مسير إليها . . . ولذلك تتم تبرئته بعد رحلة عذاب مع الفوريات .

المراجع

- (١) ايسخيلوس د . ابراهيم سكر ص ٥٤ الهيئة العامة ١٩٧٢ .
- (٢) مسرحية الفرس ترجمة د . عبد المعطي شعراوي ص ٥٤ الهيئة العامة ١٩٧٨ .
- (٣) ايسخيلوس ص ٥٥ .
- (٤) المسرحية العالمية لأراديس نيكول ترجمة عثمان نويه ج ١ ص ٢٧ مكتبة الانجلو .
- (٥) السابق ص ٣٠ .
- (٦) الادب اليوناني القديم ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعي د . علي عبد الواحد وافي ص ١٦٤ ، دار النهضة ١٩٧٩ .
- (٧) السابق ١٦٥ ، .
- (٨) الشعر الأغريقي تراثا إنسانيا وعالميا د . أحمد عثمان ص ٢١٦ . عالم المعرفة .
- (٩) مسرحية أجاممنون ترجمة وتقديم د . لويس عوض ص ٧ الدار القومية للطباعة والنشر .
- (١٠) الادب اليوناني القديم ص ١٦٦ <http://Archivebeta.Sakhi.org>
- (١١) الشعر الأغريقي ص ٢٤٥ .
- (١٢) السابق ص ٢٤٥ - ٢٤٦ .
- (١٣) الفرس ص ٥٠ - ٥١ .
- (١٤) السابق ص ٢٣ .
- (١٥) الادب اليوناني القديم ص ١٩٠ .
- (١٦) المسرحية العالمية ج ١ ص ٣٣ .
- (١٧) المرجع في هذا الفصل أساطير أغريقية ج ١ أساطير البشر د . عبد المعطي شعراوي . الهيئة العامة للكتاب .
- (١٨) الصفحات ص ٦٠ - ٦٢ د لويس عوض . دار المعارف ١٩٦٨ .
- (١٩) السابق ص ٦٧ - ٦٨ .
- (٢٠) السابق ص ١١٨ .
- (٢١) أجاممنون ص ٩٣ .

- (٢٢) حاملات القرايين ترجمة د . لويس عوض ص ١٥٤ . دار المعارف ١٩٦٨ .
- (٢٣) السابق . نفس الصفحة .
- (٢٤) السابق ص ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ .
- (٢٥) السابق ص ١٠٥ .
- (٢٦) الصفحات ص ٥٣ .
- (٢٧) حاملات القرايين ص ١٠٨ .
- (٢٨) السابق ص ١٦٥ - ١٦٦ .
- (٢٩) السابق ص ١٦٦ .
- (٣٠) أجامنون ص ١٥٣ .
- (٣١) السابق ١٣٣ .
- (٣٢) السابق ١٤٧ .
- (٣٣) السابق ص ١٣٨ - ١٣٩ .
- (٣٤) السابق ص ١٠١ .
- (٣٥) حاملات القرايين ص ٢٥٣ - ١٥٤ .
- (٣٦) أجامنون ص ١٦٠ .
- (٣٧) السابق ١٦٢ .



دون جوان

بين الأدب الإسباني والأدب العربي

تأليف: يوسف سعد

ترجمة وتعليق: <http://Archivebe.net/sakhril.com>

د. عبد الحميد إبراهيم شحمة

ظل نقاد الأدب يعتقدون أن أسطورة دون جوان لم تظهر قبل القرن السابع عشر ، وأنها كانت من إبداع القس الإسباني جابريل تيبث Gabriel Tellez الذي يعرف شينوعا باسم تيرسودي مولينا Terso de Molina ^(١) . وسرعان ما فقدت الأسطورة مغزاها الديني الذي وضعت من أجله ، وتكيفت لتعبر عن الأشواق

* نشر هذا البحث في مجلة : Comparative Literature Studies التي تصدرها جامعة الينوي
Vol. XIII, No. 4—Dec. 1976 بالولايات المتحدة الأمريكية — Illinois

بعنوان : Don Juan of Classical Arabia

والنزوات في نفوس أجيال كان أديها متأثرا تأثرا حتميا بشخصية دون جوان الاسباني .

والحق أن شخصية دون جوان كما نجدها في الأدب الغربي تمثل وسيلة تعبير نموذجية لأمال وتطلعات ترتبط باسمه ، إذ إن « الدون جوانية » - على التأكيد - ترمز إلى ظاهرة غريبة في كل مكان تظهر فيه على مر التاريخ . فمنذ بدء ظهور التراث الأدبي الذي دار حول دون جوان ، نجد هذه الشخصية تجسيدا فذاً لكبار الغزلين والعشاق ، وسوف تظل كذلك ما دام الأدب حافلا بأخبار الغزلين والعشاق .

إن المؤلف الذي قدم هذه الشخصية الأسطورية إلى مجال الأدب القصصي والمسرحي قد تبوأ مكانا عليا في عالم الأدب ، ولابد من اعتبار تيرسودي مولينا رائد هذا الفن الذي أوشك أن ييز به معاصره لوب دى فيجا . ويعرف تيرسوبأنه ألف أكثر من ثلاثمائة مسرحية إلى جانب عدد كبير من الروايات والقصائد ، ومع ذلك يرجع خلوده إلى مسرحيته الفريدة : « محتال إشبيلية » EL Burlador de Sevilla Y convidado de Piedra التي كتبها قرابة عام ١٦١٦ ونشرت في مدريد سنة ١٦٣٠ م ، ولم يصل إلى طبقتها على المستوى العالمي في تاريخ الاسطورة أى عمل أدبي آخر .

فلم يكن المؤلف تيرسودي مولينا ينتهى من تصوير شخصية هذا العاشق الشهير حتى ألهمت المسرحية خيال الأدباء في بلاد أوروبية أخرى مثل فرنسا وإيطاليا وانجلترا . وكان من بين هؤلاء الفنانين الذين جذبتهم تلك الشخصية الأسرة فضمونها أعمالهم رجال مثل : مولير ، الكسندر دوماس الأب ، بروسبير مرميه ، مونسيه ، هوفمان ، ريتشارد شتراوس ، موزارت ، لورد بيرون ، وشو (٢) . ونحن على يقين من أن مولد ذلك النمط من البطولة الاسبانية في مسرحية تيرسودى لم يكن ليصادف وقتا أفضل أو مكانا أمثل مما ولد فيه . فمن بين كل الأقطار العظمى في أوروبا في أوائل القرن السابع عشر ، كانت اسبانيا أمة عكست كل التوترات الباروكية * وعانت من الأحوال السياسية والأخلاقية والاجتماعية للعصر الذى كان دون جوان خير مثال له . لقد كان تجسيدا للحمية والشهوة ، رجل عريضة لا يصبر على اعتنام المتع الحسية أينما وجدها ، لا يعبأ بالشرع ولا بتقاليد الكنيسة ، أطلق عليه أهل

اشبيلية ال Burlador ، وكانت أمتع المتع عنده أن يغرر بامرأة ثم يتركها وقد لطح شرفها .

محتال اشبيلية

ومما لاشك فيه أن مسرحية « محتال اشبيلية » تعد أولى المسرحيات وأبعدها تأثيرا على كل الأعمال الفنية التي تناولت موضوع دون جوان في الآداب العالمية . فإذا استعرضنا قصة المسرحية سوف نرى ما كانت تعنيه الدون جوانية في تلك المسرحية على الأقل ، هذا الموضوع الذي فجر الأسطورة في الأوساط الأدبية الغربية . ونستطيع أن نلمح المغزى الدرامي في المسرحية منذ بدايتها ، حيث تبدأ أحداثها في قاعة مظلمة بقصر ملك نابولي . الوقت هو الهزيع الأخير من الليل ، ووجه دون جوان مخبوء تحت قبعته العريضة الحافة ، ومعه الدوقة إيزابيل ضحيته الأولى ، التي أذنت له بدخول مخدعها واحاطته بكل مظاهر الاحتفال والتكريم متوهمة خطأ أنه خطيبها دون أوكتاڤيو . وسرعان ما تكتشف أنه ليس الدوق وإنما هو دون جوان تينوريو الأشبيلي في ملابس تنكرية ، فتصرخ بعصية مناديه الحراس أن يأتوا بالأضواء ، ولكن بطلنا ينجح في الهرب بقفزة رشيقة من الشرفة ليواصل مغامراته ودعاياته الماجنة في مكان آخر (٣) .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ينتقل المشهد إلى طرّجونة Tarragona على الساحل الاسباني حيث نرى جوان وخادمه الخاص قطالينون (٤) وقد تحطم مركبها . غير أنها ينجوان من الغرق بالسباحة إلى الشاطئ حيث يجدان المساعدة من الصيادين الطيبين بالمقاطعة ، الذين كانت من بينهم الفتاة الحسناء تبسي Tibsea ذات الجمال الرفي الأخاذ . ويقرر بطلنا أن يحصل عليها ، ومن ثم يحتال ويمكر بها متعهدا بالزواج والاخلاص لها إلى الابد ، بينما هو - في الوقت نفسه - يحيك سرا مع خادمه خطة الفرار السريع . وبعد أن يقضى الليل مع الفتاة الثعيسة مستمتعا محققا لرغباته ، يتركها تندب حظها العاثر ومصيرها التعيس .

يصل دون جوان إلى إشبيلية ويلتقى بصديقه القديم « المركيزدى لاموتا »

ويطلعه المركز على آخر تطورات الاوضاع ، وعلى قصة حبه الجديدة مع الجميلة « آنا أوللوا » . وتثور شهوة المغامرة والرغبة في نفس دون جوان فيبدأ الاعداد والتحرك ، ويتصادف أن يقع في يده خطاب من آنا إلى المركز تضرب فيه موعدا معه لقضاء الليل ، فيحتال دون جوان للحصول على معطف المركز ويدخل مخدع الأنسة آنا متخفيا . ومع ذلك تكشف الضحية الخدعة في الحال وتصرخ في طلب النجدة ، فيسرع والدها « دون جوثالو » قائد مقاطعة أوللوا وينازل دون جوان ، فيعالجه بطلنا بضربة سيف مضطرا . ومرة أخرى يتجح ماجن اشبيلية في الهرب مصحوبا بلعنات الأب المحتضر .

ويتنقل المشهد ثانية إلى « ليريخا » منفى جوان حيث نراه يلهو مستمتعا بعلاقات غرامية أخرى ، إذ يتصادف وصوله مع وليمة حفل زفاف ريفي لفتاة ريفية هي العروس « أميتا » التي كانت على وشك الزفاف لجارها وحبيبها جاثينو ، ويبهز دون جوان بجمالها الزيفي وبساطتها الأسيرة فيعقد العزم على المغامرة . ولما كانت الفتاة ، مثل بقية النساء ، مفتونة بسلوكه الرشيق ورقته الزائفة ، فإنها تستجيب لعهوده ووعوده بالزواج وتستسلم له ، فيلهو بها دون جوان لليلة ثم يهجرها غير عابئ ..

تنتهى المسرحية في اشبيلية حيث يلقي دون جوان حذاءه في النهاية على أفعاله الشريرة . ويبدو أن « الماجن » تجاهل كل النصائح المخلصة وأعرض عن نذير المنذرين له بالتوبة ، ومن ثم كان القصاص الإلهي العادل . يقف دون جوان وخادمه قطالينون في محراب كنيسة حيث نرى تمثال القائد القاتل قائما على قاعدة منقوشة عليها عبارات الثأر والانتقام . وحين يعلم أنه تمثال دون جوثالو يهزأ منه ويعبث بلحيته داعياً إياه للعشاء ، غير أن الحياة تدب في التمثال مما كان له وقع صاعق مفزع على دون جوان ، فيلبى الدعوة ويظهر في منزل دون جوان في الساعة المحددة للعشاء . ولما ينتهى العشاء يدعو التمثال دون جوان إلى العشاء في الكنيسة الليلة التالية ، ويقبل المغامر الشجاع الدعوة ويعد بالحضور في الموعد المضروب . وفي الليلة الموعودة يلقي دون جوان - إذ سمح للتمثال بإمساك يده - مصيره الأليم ويطرح في نار السعير مع أصحاب الكبائر .

إن معنى مسرحية تيرسو كامن في عنوانها ، حيث لم يطلق المؤلف على دون جوان اسم « الغزل » أو « الماجن » ولكن أطلق عليه « المحتال » الذى يعنى : الخليع ، والأفاق ، والنصاب ، والمحتال جميعاً (٥) .

ويعود جزء من إغوائه إلى الحيل التي يمارسها مع ضحاياه ، فالظلام هو شبكته التي يصيد بها صيده . وهو على العكس من لافليس Lovelace بطل رواية كلاريسا هارلو Glarissa Harlow (***) ، ليس غزلاً بارعاً يخطط مغامراته بعناية وحذر منتظراً اللحظة والمكان المناسبين للانقضاض ، بل نراه لا يصبر على الانتظار ويهجم على ضحيته بتهور حين يراها أو يسمع بوجودها .

كانت هذه المسرحية – على أرجح الاحتمالات – عميلاً أخلاقياً من نتاج خيال مؤلفها رجل الكنيسة ، قصد به كبح جماح الشباب اللاهوى في عصره ودعوتهم إلى التوبة والرجوع عن المعاصي ، ولابد أن أهوال المنظر الأخير كان لها تأثير كبير على عقول المشاهدين المتدينين والمتزمطين . فلقد كان دون جوان ، في نظر الاسبان في العصور الذهبية ، تشخيصاً للشباب الغزلين الماجنين الذين كانوا يجوبون شوارع مدنها بحثاً وطلباً لمغامرات غزلية عابثة دارت حولها الشائعات والحكايات التي انطلقت دون عنان . ولعبت الشخصية الدون جوانية دوراً هاماً في كثير من مسرحيات العصر سواء أكانت كوميديات دينية ، أم مسرحيات تاريخية ، أم كوميديات فروسية ونزال ، فكانت من الكثرة والشيوع والجماهيرية بحيث صاغ الناس تعبيراً صار مرادفاً لما تعنيه وتحدثه هذه الشخصية في نفوسهم : « إنه تينوريو » قاصدين به كل من كان يمتُّ إلى هؤلاء الأبطال بسبب أوصفة (٦) .

إن البطل الذي أبدعه خيال القنس الراهب يعرف بأنه « دون جوان تينوريو » ، ويتميز في الآداب العالمية بأنه اسبانى حينما يلقب بـ « تينوريو » ، وهو اسم وشخصية تحولاً عالمياً إلى أسطورة تحرك في داخلنا اللذة وتعبّر عن نزواتنا الحاملة .

السيرة التاريخية !

ولم يستطع الدارسون حتى الآن أن يجدوا سيرة تاريخية تسرد حياة دون جوان أو

أسطورة تشير إلى شخص محدد يسمى جوان تينوريو . غير أن بحثا مستفيضا كشف النقاب عن رجال يسمون « تينوريو » وأيضاً « جوان تينوريو » ، ولكن لا يمكن أن نميز واحدا منهم — على أحسن الاجتهادات — على أنه دون جوان الذى أبدعه تيرسو بالتحديد . ومن ناحية أخرى كانت إمكانيات تيرسو وقدرته على الابداع من الغزارة بحيث لم يتطلب عوناً خارجياً كى يخترع شخصية مثل دون جوان ، بل اعتمد كلية على قدرته الفنية المبدعة ^(٧) . أما الاسم فهو — ببساطة شديدة — مخترع أيضاً ، وضعه تيرسودى مولينا لبطل مسرحيته . ^(٨)

ومن المؤكد أن دون جوان لم يكن فردا أو شخصية تاريخية بقدر ما هو شخصية نمطية ، إذ إن عبقرية تيرسودى مولينا لم تكن فى خلقه شخصيات عظيمة فردية أو تاريخية بقدر إبداعها فى تصوير نمط قومى واضح الملامح . إن هاملت وما كبث وعطبل شخصيات مبتدعة تصدق على كل زمان ، فعواطفها وإنسانياتها أمور مشاعة لدى كل البشر . ومن ثم فإن الزعيم القائل بأن شخصية دون جوان هى فى الأصل والأساس شخصية اسبانية يمكن أن يكون قاصرا ومضللا . فشخصية العاشق الذائع الصيت بوصفه ماجنا متلهفا على الملذات توجد منذ فجر التاريخ ، والصفات المميزة لشخصية دون جوان ما زالت تأسر وتطلق عنان الخيال عند المؤلفين فى كل بلاد الدنيا . وقد غاب عن ذهن النقاد ، الذين عكفوا على دراسة ظاهرة الدون جوانية فى الأدب العالمى ، ملمح هام كان يمكن أن يلقي ضوءا كاشفا على أصول الأسطورة . فالانطباع الغربى عن دون جوان الاسبانى مرتبط ارتباطا وثيقا ببعض صفحات تاريخ الأدب العربى ، وينوى هذا البحث أن يكشف عن الملامح المشابهة بين الشرق والغرب فى موضوع أدبى كهذا الموضوع بأن يقدم للقارئ « دون جوان عربيا » من العصر الجاهلى للأدب العربى .

كان الشاعر العظيم النبيل امرؤ القيس هو — بلا شك — تلك الشخصية الرومانسية التى نسجت حولها أساطير كثيرة ، فكما تقول الرواية إن أباه كان طرده ، وإلى ألا يقيم معه أنفة من كونه شاعرا خليعا ومن دعاياته الماجنة العابثة ، وهو من نسل

ملوك كندة^(٩) التي هاجرت من اليمن وحلت بنجد قريباً من عام ٤٨٠ ق م . وقد جرت مغامرات امرئ القيس الفاضحة عاراً على أسرته الملكية ذات الصيت ، فيقال إن أباه حُجراً استشاط غضباً حين حملت إليه الابناء أنشغالاً ابنه بنظم الشعر العابت في منفاه ، وإنه دعا مولى له يقال له ربيعة فأمره أن يقتل الشاعر السادر في غيه ، ولكن المولى ذبح جُودراً (وُلد البقرة الوحشية) وحمل عينيه إلى الأب الذى ندم ندماً شديداً على موت ابنه ، وحين أعلمه المولى حقيقة الأمر قال له : اتئنى به ، ومن ثم عاد امرؤ القيس بعد النفى والتشريد والضياع .

بيد أن الظروف قلبت حياة شاعرنا المهانئة حين قتلت قبيلة بنى أسد^(١٠) الثائرة أباه ، وفرض الواجب على امرئ القيس أن يثأر لأبيه . فغادر مستقره وأخذ ينتقل بين القبائل ومعه أخلاط من شذاذ العرب الذين ساءهم مقتل مليكهم فخرجوا يطلبون الثأر من هؤلاء الذين حاولوا حرمان الشاعر من ملكه ، ومن ثم سُمى امرؤ القيس « الملك الضليل » .

ولم يزل يسير في العرب يطلب النصر حتى انتهى به المطاف الطويل المرهق إلى بلاط قيصر الروم الامبراطور جستنيان الأول (٤٨٣ - ٥٦٥ م) بقسطنطينية .. وأقام امرؤ القيس مدة غير قصيرة في اعاصمة الامبراطورية الرومانية إلى أن سيّره القيصر إلى فلسطين ليكون حاكماً لها ، وبينما هو في طريقه إلى منصبه الجديد مات فجأة دون أنقرة بين عامي ٥٣٠ ، ٥٤٠ م^(١١) .

امرؤ القيس ودون جوان

إذا أردنا أن نقارب بين أسطورتى امرئ القيس ودون جوان سوف نجد تشابهاً نسبياً بينهما : فالشبه بين الأسطورتين أقطع ما يكون حين نعد بطليهما صاحبي دور مزدوج بوصفهما غزليين محترفين وخارجين مستهترين بالقصاص الالهى . ففي الدراما الاسبانية الأصلية « محتال إشبيلية » يمتلك دون جوان - بالتأكيد - شخصية جذابة وساحرة ولكنه جماع صفات غير عادية : فهو فارس مغوار ، ورغم ذلك فهو نصاب

مستهتر حين يوقع النساء في حباله ، إن له سحرا لا يجد في إغواء النساء ، ولكنه السحر المشوب بالوقاحة .

وكذلك كان أمير شعراء الجاهلية الذى اشتهر بغزله وبراعته في الايقاع بالنساء في قبائل عربية بعيدة عن أرض قبيلته فذاعت فضائحه حتى لم تعد هناك امرأة شريفة بمأمن منه . وفي معلقته خاصة ما يبين تلك المغامرات ، ومن بينها مغامرة يوم « دارة جلجل » التى يحدثنا عنها في الأبيات التالية :

الأربُّ يوم لك منهن صالح ولا سيما يوم بيدارة جلجل
ويوم عقرت للعذارى مطيتي فيا عجبا من رحلها المتحمل
فظل العذارى يرتمين بلحبيها وشحم كهذاب الدَّمَقْسِ المُفْتَلِ (١٢)

ومن خبر هذا اليوم أن امرأ القيس كان عاشقا لابنة عم له يقال لها « عنيزة » وكان يجتال في طلب الغرة من أهلها ، فلم يمكنه ذلك ، حتى كان يوم الغدير ، وهو يوم دارة جلجل ، احتمل الحى ، فتقدم الرجال وخلفوا النساء والعبيد والثقل ، فلما رأى امرؤ القيس ذلك تخلف بعد قومه غلوة فكمّن في غيابة من الأرض حتى مرت به النساء ، وإذا فتيات فيهن عنيزة ، فعدلن إلى الغدير ونزلن ، وتحيز العبيد عنهن ، ودخلن الغدير ، فأتاهن امرؤ القيس — وهن غوافل — فأخذ ثيابهن ثم جمعها وقعد عليها ، وقال : والله لا أعطي جارية منكن ثوبها ولو ظلت في الغدير إلى الليل حتى تخرج كما هى متجردة فتكون هى التى تأخذ ثوبها ، فأبين عليه ، حتى ارتفع النهر وخشين أن يقصرن دون المنزل الذى يردنه ، فخرجت إحداهن فوضع لها ثوبها ناحية فمشنت إليه فأخذته ولبسته ثم تتابعن على ذلك ، حتى بقيت عنيزة فناشدته الله أن يضع ثوبها ، فقال لها : لا والله لا تمسيه دون أن تخرجى عريانة كما خرجن ، فخرجت فنظر إليها مقبلة ومدبرة ، فوضع لها ثوبها فأخذته ولبسته فأقبلت النسوة عليه ، وقلن له : غدنا فقد حبستنا وجوعتنا ، فقال : إن نحرت لكن ناقتى تأكلن منها ؟ قلن : نعم ، فاخترط سيفه فغرقها ، ثم كشطها ، وجمع الخدم خطبا كثيرا ، وأجج نارا عظيمة ، وجعل يقطع من كبدها وسنامها وأطاييها فيرميه على الجمر ، وهن يأكلن

ويشربن من فضلة كانت معه . . . حتى شعبن وشبعوا وطربوا ، فلما ارتحلوا
 قالت إحداهن : أنا أحمل حشيتيه وأنساعه ، وقالت الأخرى : أنا أحمل طنفسته ،
 فتقسمن متاع راحلته بينهن ، وبقيت عنيزة لم يُحملها شيئا ، وقال : ليس لك بد من
 أن تحمليني معك ، فإنى لا أطيق المشى ولم أعوده فحملته على بغيرها ، فلما كان قريبا
 من الحى نزل ، فأقام حتى إذا جنة الليل أتى أهله ليلا (١٣) . ثم يحدثنا امرؤ القيس
 بعد ذلك فى معلقته :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت : لك الوليات إنك مرجلى
 تقول وقد مال الغبيط بنا معاً عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل
 فقلت لها : سيرى وأرعى زمامه ولا تبعدينى من جنائك المعلن
 فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذى تمائم محول
 إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحى شقها لم يحول (١٤)

ولم يكتب امرؤ القيس دون جوان شبه الجزيرة العربية بهذا الغزل الفاحش ،
 بل مضى فى التغزل بأخرى تسمى قاطمة من أشرف بيوتات بنى عذرة إحدى القبائل
 التى تمسكت بتقاليد الشرف والطهر والعفاف ، وكم من شباب العشاق أفنى عمره
 حتى الموت فى التغزل بواجدة من نساء هذه القبيلة ، ثم مضوا ولم يظفروا منها بشيء لما
 أبدته القبيلة من حفاظ وصرامة فى مراعاة التقاليد . غير أن التقاليد العذرية لم تقف
 حائلا فى سبيل شاعرنا فمضى يصريح بحبه وغزله مضحيا بالشرف البدوى فى الأبيات
 التالية التى يتوجه بها إلى معشوقته الضحية :

وبيضة خدر لا يرام خباؤها تمتعت من لهُو بها غير معجل
 تجاوزت أحراسا إليها ومعشرا عليّ حراصا لو يسرون مقتلى
 إذا ما الشريا فى السماء تعرضت تعرض أثناء الوشاح المفصل
 فجئت وقد نضت لنوم ثيابها لدى الستر إلا لبسة المتفضل
 فقالت : يمين الله ، مالك حيلة وما إن أرى عنك الغواية تنجلى
 فقمتم بها أمشى تجر وراءنا على إثرنا أذيال مرط مرحل

فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى بنا بطن خبت ذى قفأف عنقنقل
 هصرت بفودى رأسها فتمايلت على هضم الكشح ربا المخلخل
 مهفهفة بيضاء غير مفاضة نرائبها مصقولة كالسجنجل
 تصد وتبدى عن أسيل وتتقى بناظرة من وحش وجرة مطفل
 وجيد كجيد الرثم ليس بفاحش إذا هى نصته ولا بمعطل
 وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيب كقنو النخلة المتعشك (١٥).

ومن الطريف أن نقارن بين البطلين من زاوية أخرى إلى جانب كونها غزلين
 ومحتالين ، حيث تتفق الشخصيتان في تحديهما للقصاص الالهى . ففي مسرحية تيرسو
 « محتال إشبيلية » يخفق فتى إشبيلية اللعوب دون جوان تينوريو في إغواء الأنسة آنا
 ويقتل والدها في مبارزة حامية ، ثم يزور قبر الوالد القتيل ويدعو تمثاله للعشاء
 ساخرا ، ومن هول فزعه يستجيب التمثال لدعوته ويعاقبه في النهاية .

وفي ظروف وبئة مختلفة ، يحل القصاص الالهى الذى ينهى حياة الأمير
 الصعلوك امرىء القيس ، إذ وقع عليه عبء الأخذ بثأر أبيه فقد أثار خبر أبيه وهو
 بدمون من أرض اليمن ، أثار الرسول فوجده مع نديم له يشرب الخمر ويلاعبه
 بالنرد ، فقال له : قتل حُجْر فلم يلتفت إلى قوله ، وأمسك نديمه . فقال له امرؤ
 القيس : اضرب فضرب . حتى إذا فرغ قال : ما كنت لأفسد عليك دستك . ثم
 سأل الرسول عن أمر أبيه كله فأخبره . فقال . ضيعنى صغيرا وحملنى دمه كبيرا ، لا
 صحو اليوم ولا سكر غدا ، اليوم خمر ، وغدا أمر (١٦) .

وهذا يذكرنا ، بل يمكن أن يقارن أيضا ، بالازدراء الذى يكتنه دون جوان
 لوالده في مسرحيتى تيرسودى مولينا وموليير . ففي مسرحية موليير « دون جوان » يتمنى
 البطل موت أبيه :

مت بأسرع ما يمكن ، فهذا أفضل شئ يمكن أن تقدمه ،
 فلكل عصر رجاله ،

ومما يدفعنى إلى الجنون أن أرى الآباء يطالون الأبناء في العمر والحياة . (١٧)

إن شاعرنا الأمير قد أعد العدة والسلاح وأتم الاستعداد لشن الحرب على بني أسد الغادين ، واستأجر من قبائل العرب رجالا ، فسار بهم إلى بني أسد ومر بتبالة وبها أنصم للعرب تعظمه يقال له ذو الخلصة ، فاستقسم عنده بقداحه وهي ثلاثة : الأمر والنهي والتربص ، فأجالها ، فخرج الناهي ، ثم أجالها فخرج الناهي ، فجمعها وكسرها وضرب بها وجه الصنم وقال . . . لو أبوك قتل ما عقتي . . (١٨) .

وما حل بالشاعر الأمير بعد ذلك يشبه إلى حد كبير ما حل بشخصية دون جوان الأسطورية نتيجة الازدراء والاستخفاف . فيقال إن امرأ القيس صار إلى خمول بعد إهانة الوثن ذا الخلصة ، فلم يجد عوناً كافياً من قبيلته حتى اضطر إلى الاستغاثة بقيصر الروم . وقد سمع القيصر بجرأة الشاعر وحبه للمغامرة وتشوقه للانتقام من أعدائه وأعداء القيصر ، ولكن من المظنون به أن القيصر تردد في الوثوق بصعلوك عربي قد يقلب له ظهر المجن . ومع ذلك دعاه إلى القسطنطينية حيث عينه واليا على فلسطين ، ولكن حسن ضيافته لم تمنع الشاعر من التغزل بابنة مضيفه وحاميه .

وهكذا فاض الكيل بأثام الشاعر ، وكان مصيره الذي يلتقى مع مصير دون جوان بطل مسرحية تيرسو : لقد قتل كلاهما على أبدي والدى الفتاتين اللتين كانتا موضع الغزل والتغريب . فتقول القصة إن قيصر بعث رسولا إلى امرئ القيس ومعه هدية له عبارة عن حلة موشاة مسمومة فأدركه الرسول دون أنقرة بيوم ، وسلمه الهدية مع أمر القيصر أن يلبسها وأن يكتب إليه في كل مرحلة من الطريق ، فلبسها امرؤ القيس في يوم صائف فتناثر لحمه وتقطر جسده ومات (١٩) .

وكذلك كان مصير دون جوان حين جره التمثال المجسد للقائد القتيل في مبارزة الشرف ورمز تنفيذ العقاب الالهى والثأر الأسرى ، إلى الجحيم .

لقد اشتهر امرؤ القيس أثناء حياته ، وذاعت شهرته بعد مماته حتى صارت قصته في عداد الأساطير كقصه دون جوان وأشبهتها في تفاصيل كثيرة : فقد كان كلاهما محتالا أفاقا ملحاحا لاهم له إلا طلب الملذات الشخصية ، كما كانا يؤمنان بالقوى

الغيبية ولكن وجدا في الخروج عليها والاستخفاف بها إرضاء كبيرا لنفسيهما ، وأخيرا كانت نهايتهما المحتومة لغرامهما ولولعهما بالنساء حتى حل عليهما القصاص الالهى .
ومن المؤكد أن الأسطورة التى ذاعت فى اسبانيا من خلال مسرحية تيرسودى مولينا فى القرن السابع عشر تضرب بجذورها وتتفق فى كثير من جوانب شخصية الشاعر العربى القديم امرئ القيس وأشعاره .

الهوامش

(*) الباروكية Baroque هو أسلوب فى التعبير الفنى ساد فى القرن ١٧ م بأوروبا ، وطبع العمارة والفنون بطابع الزخرفة المثقلة بالمنمنمة ، وباصطناع الغرابة فى التصوير والغموض والتعقيد بشكل مسرف (المترجم) .

(***) رواية كتبها صمويل ريتشاردسون ، ونشرت بين عامى ١٧٤٧ - ١٧٤٨ م ، بطلها روبرت لافليس الذى يغرى ويغوى الفتاة الحسنة كلاريساها هارلو ويتسبب فى موتها ، فيقتله ابن خالها فى مبارزة .
وقد جاءت الرواية فى جانبها الكبير على شكل خطابات متبادلة بين كلاريسا وصديقة حميمة لها هى أناهاؤ ، وخطابات لافليس لصديقه الحميم جون بلفور [المترجم]

(١) ولد فى مدريد سنة ١٥٧١ ، وتقلب فى المناصب الكنسية المختلفة منذ الصغر ، ومات سنة ١٦٤٨ م فى دير صورية الذى كان كبير رهبانه . وبالرغم من ارتباطه بالكنيسة فانه لم يسلم من سخط محاكم التفتيش وتوبيخها العنيف ، فصادرت بعض أعماله التى اعتبرتها فاضحة .
(٢) للمزيد من التفاصيل عن هؤلاء المؤلفين ذوى الصلة بموضوع دون جوان انظر :

— Leo Weinstein: The Metamorphosis of Don Juan

إذ يحتوى على بيلوجرافيا قيمة فى الموضوع

(New York: A.M.S. Press 1968)

— John Austen: The Story of Don Juan—The Study of The Legend and the Hero
(London: Martin Secker, 1939).

ويهمنا بصفة خاصة فى هذا الموضوع :

— Gendarne de Berotte: La Legende de Don Juan, (Paris, 1911).

Tirso de Molina, EL Burlador de Sevilla Y Convidado do Piedra in The Theatre (٢٤)
of don Juan, tran. by Oscar Mandel (Lincoln: Univesity of Nebraska Press, 1963)
PP. 47— 99.

(٤) معنى اسم Catalinon في الاسبانية : الجليان

Leo Weinstein, P.I,3 (٥)

John Austen, P. 30 (٦)

Gerald E. Wade, EL Burlador de Seville: The Tenorios and the Ulloas, Sympo-
sium, XIX (Fall, 1965) P. 255

Samuel M. Waxmam, The don Juan Legend in Literature, Journal of American (٨)
Folkore XIX, (April. 1908) P. 186.

مناقشة الكاتب التي تقوم على تدور حول حقيقة أن هناك أسرة تسمى تينوريو تعيش في إشبيلية
لاثبت شيئا ، فقد استخدم تيرسو — باعترافه هو — اسم تينوريو كما يستخدم أي كاتب معاصرا سا
شائعا لشخصية من شخصياته .

(٩) قبيلة عربية جنوبية ، علا شأنها قبل الاسلام ، سكنت غرب حضر موت ، وكان أحد ملوكها
حسان تبع قد أخضع قبائل وسط شبه الجزيرة وأسس ملكه هناك . وظل آل كندة على عزهم
إلى أن قتل حجر والد امرئ القيس قرب نهاية القرن الخامس الميلادي ، وكان آخر ملك
لقبيلته حيث لم يستطع امرؤ القيس أن يستعيد شيئا من ملك أبيه .

(١٠) قبيلة عربية عاشت في منطقة واسعة بين المدينة والفرات ، وعلى الرغم من كبر حجمها ،
فإنها لم تكن سيدة هذه المنطقة ، ولكنها عاشت في مجتمعات صغيرة متناثرة ، ولم توحد لها قوة
واحدة حقيقية . وأهم ما يعرف به بنو أسد هو خلافهم مع مليكهم حجر وابنه امرئ
القيس ، فتآمروا على حجر ولكنه غلبهم وأذلهم ، إلى أن تمكنوا من قتله في مخيمه في المرة
الأخيرة .

(١١) رجعنا في هذا الموجز عن حياة امرئ القيس إلى :

ابن قتيبة : الشعر والشعراء (بيروت ، دار الثقافة ١٩٦٥) ٥٠ / ١ — ٧٥ دائرة المعارف
الاسلامية (ليدن ١٩٢٧) مادة امرؤ القيس ٤٤٧ / ٢

(١٢) الزوزن : شرح المعلقات السبع (القاهرة ، مكتبة محمد علي صبيح ١٩٦٦) ص ١٢ —
١٤ ، وقد ترجمت المعلقة في كتاب :

The Seven Odes by A.J. Arberry (London, 1957), P.37.

(١٣) ابن قتية : السابق ٦٤/١ - ٦٦

(١٤) الزوزنى : السابق ، ص ١٣ - ٢١ ، Arberry, P.61—2

(١٥) الزوزنى : ص ٢٦ - ٣٨ ، والنص بترجمة R.Nicholson ص ١٩٩

(١٦) الاصفهاني : كتاب الأغاني (بيروت - دار الثقافة ١٩٥٧) ٨٥/٤ - ٨٦

Mandel, P.153. (١٧)

(١٨) الأغاني : ٩١/٤

(١٩) ابن قتية : السابق ٦١/١ ، الأصفهاني ٩٦/٤ - ٩٧ . ولهذا عرف امرؤ القيس بأنه ذو القروح . ولكن تحدثنا رواية أخرى أنه مات نتيجة مرض جنسى أصابه من جراء علاقاته النسائية .

